REPERTORIUM
FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

KARL KOETSCHAU

BAND XXXVI

MIT 59 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1913

REGISTER

AUFGESTELLT VON PAUL KAUTZSCH.

KÜNSTLERVERZEICHNIS.

ORTSVERZEICHNIS.

VERZEICHNIS DER KUNSTWERKE,

GEORDNET NACH KUNSTGATTUNGEN.

ARCHITEKTUR.

Antike.

Nordmesopotamische Baudenkmäler altchristl. u. islam. Zeit 173 ff.

Altchristliche u. frühmittelalterl. Baukunst der übrigen Länder.

ZEICHNUNGEN.

Deutschland.

Italien.

HOLZSCHNITTE.

KUPFERSTICHE.

INKUNABELN und nicht illustrierte Handschriften.

SKULPTUR.

Deutschland.

INHALTSVERZEICHNIS

DES VITRUVIUS BASILIKA IN FANUM UND DIE NEUE AUSGABE[1]) DER DECEM LIBRI DE ARCHITECTURA.

VON

SACKUR.

Von Basiliken ist an vier Stellen der decem libri de architectura des Vitruvius in besonderem Zusammenhang die Rede.

Die erste Stelle lib. V, cap. 1, enthält die nötigsten Angaben über ihre Lage zum Markt und die Vitruv notwendig und wichtig erscheinenden Vorschriften über ihre Verhältnisse. Im gleichen Kapitel folgt eine Beschreibung seiner Fanestrischen Basilika. Die dritte Stelle findet sich im 6. Buch, Kap. 3 bei der Schilderung des oecus aegyptius, und schließlich erwähnt er eine Basilika als Bestandteil eines vornehmen römischen Hauses im 5. Kapitel des gleichen Buches.

Wenn wir uns einen klaren Begriff machen wollen über die Gebäudegattung oder Gebäudeform, die Vitruv mit dem Worte basilica bezeichnet, so ist dafür jede der genannten Stellen wichtig, weil jede einzelne zur Vervollständigung des ganzen Bildes notwendig ist.

Über die baugeschichtliche Bedeutung dieses Zusammenhangs braucht hier kein Wort verloren zu werden. Die Frage der Basilika und ihrer Entwicklung hat eine reichhaltige Literatur hervorgerufen.

Die Beschreibung der vom Verfasser der decem libri de architectura erbauten Basilika der Colonia Julia Fanestris bietet aber an sich noch ein ganz besonderes Interesse; wir haben hier die einzige Stelle des einzigartigen Werkes, die uns die Möglichkeit gibt, ein von Vitruv angeführtes Bauwerk zu rekonstruieren. Alle anderen Beschreibungen, die er gibt, betreffen architektonische Einzelheiten, typische Formen oder ganze Gebäudegattungen in ihrer generellen Gestaltung. — Die Beschreibung der Kriegsmaschinen des 10. Buches kann für unsere Frage außer Betracht bleiben. — Wo einzelne Werke als Beispiele seiner Angaben angeführt sind, ist selten mehr als der Name erwähnt.

So hat es denn von jeher nicht an Versuchen gefehlt, nach dem Wortlaut des Textes die Rekonstruktion des Bauwerks vorzunehmen. Ich kann die älteren Versuche hier unerwähnt lassen, von den neueren nenne ich den Reberschen[2])

[1]) Vitruvi de architectura libri decem ed. F. Krohn, Leipzig, B. G. Teubner, 1912.

[2]) Des Vitruvius zehn Bücher über Architektur übersetzt von Dr. Franz Reber. Stuttgart 1865.

in seiner Vitruvübersetzung, ferner den von Voillete-le-Duc [3]), den von Quicherat [4]), den von Prestel [5]) und schließlich den von Choisy [6]) neuerdings gegebenen Rekonstruktionsversuch.

Es läßt sich jedoch nicht verkennen, daß bei diesen Versuchen ein in allen Punkten überzeugendes Ergebnis nicht erzielt ist. In den Annahmen der verschiedenen Rekonstrukteure ist der Vitruvsche Text eigentlich niemals ohne Rest aufgegangen. So war ein gewisses Mißtrauen, zum mindesten gegen die Textüberlieferung, wohl zu verstehen.

Neben dieser sachlichen Schwierigkeit bot auch die vorkommende Erwähnung einer »aedis Augusti« eine fast unüberwindliche textkritische Schwierigkeit, da sie in einem ganz auffallenden Widerspruch zu dem übrigen Text und der ganzen Datierung des Werkes steht [7]). Sontheimer [8]) macht einen Versuch, über alle Bedenken hinwegzukommen, ohne die ganze Basilikenbeschreibung, die er mit Recht schon nach der rein sprachlichen Vergleichung mit dem übrigen Vitruvtext für echt hält, aufgeben zu müssen. Er will das Wort Augusti in der Wendung: ne impediant aspectus pronai aedis Augusti [9]) beibehalten, aber die Schreibweise Augusti in augusti abändern, aus dem Eigennamen also ein Attribut zu dem Worte pronai machen. Und zwar soll dieses Attribut augusti — ein Wort, das übrigens sonst an keiner Stelle des Vitruv vorkommt — die besondere Weihe bezeichnen, die dieser pronaos dadurch erhält, daß er eben ein pronaos aedis, d. h. eine Tempelvorhalle, ist.

Überhaupt nimmt Sontheimer an, daß mit aedis nicht ein bestimmter zum Gebäude gehöriger Tempel, sondern eben der pronaos bezeichnet wird. Dieses Verhältnis von pronaos und aedis in der von Vitruv gegebenen Darstellung ist von Sontheimer aus den Einzelheiten der Baubeschreibung sehr richtig erkannt, nur stimmt damit seine Erklärung des Wortes augusti nicht überein. Denn bei dem Satz: ne impediant aspectus pronai aedis Augusti, quae est in medio latere parietis basilicae conlocata, kann unmöglich der pronaos aedis, wie er es will, als ein Begriff aufgefaßt und mit Tempelvorhalle übersetzt werden. Das wäre nur möglich, wenn der Relativsatz auf pronaos bezogen werden könnte und qui est in medio latere parietis basilicae conlocatus lautete.

Auch gibt das — pronai aedis augusti quae — doch ein wunderliches Durch-

---

3) Entretiens de l'architecture. Paris 1863.

4) La basilique de Fanum. Revue archéologique 1878. Seite 23—40 und 65—80, pl. III.

5) Des M. Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae von Dr. Jakob Prestel. Straßburg 1900.

6) Auguste Choisy, Vitruve. Paris 1909.

7) Zur Frage der Datierung vgl. auch: Degering, Rhein. Mus. N. F. LVII (1902) S. 8 ff.; derselbe, Berliner phil. Wochenschrift 1907, Nr. 43—49; W. Dietrich, Quaestionum Vitruvianarum specimen. In.-D. Leipzig u. Meißen, 1906.

8) Vitruvius und seine Zeit. In.-Diss. von Ludwig Sontheimer, Tübingen 1908.

9) Vitruvii de architectura libri decem iterum edidit Valentinus Rose, Leipzig 1899, p. 107, 3 u. 4.

einander von grammatikalischen Beziehungen. Die Sontheimersche Hypothese mutet aus diesem Grunde nicht sehr wahrscheinlich an.

Zu dem Ausweg, den ganzen Text, soweit er sich auf die Fanestrische Basilika bezieht, für eingeschoben zu erklären, hat sich Krohn in der von ihm besorgten und in diesem Jahre erschienen Vitruv-Ausgabe [10]) entschlossen.

Wir finden in dieser Neuausgabe den 2. Teil des 1. Kap. vom V. Buch, als nicht zum Urtext gehörig, eingeklammert. Die Gründe dafür setzt Krohn in der Vorrede auseinander. Sie sind teils rein sachlicher, teils textkritischer Natur.

Ich möchte auf die Berechtigung der von ihm angeführten Gründe näher eingehen, ohne mich an seine Reihenfolge zu binden.

Da ist zunächst pag. 106, 15; 107, 21 und 25 der Ausdruck testudo [11]), den Krohn aus dem Grunde nicht für vitruvisch hält, weil der gleiche Raumteil in der vorausgehenden generellen Bezeichnung der Basiliken schlechthin als medium spatium gekennzeichnet wird. Der Ausdruck testudo bedeute bei Vitruv die von ihm beschriebene Belagerungsmaschine.

Diese letzte Angabe ist, wenn damit der Umfang der Bedeutung bezeichnet werden soll, nicht richtig. Zutreffend ist nur die Tatsache, daß Vitruv hier für den mittleren Raum der Basilika einen anderen Ausdruck als in der generellen Beschreibung verwendet. Ich vermag hieraus aber nur die Folgerung zu ziehen, daß die Decke des Mittelschiffs bei der Fanestrischen Basilika — von der Decke wird der Ausdruck auf den Raum übertragen — nicht die typische Decke der Basiliken war, sondern daß sie eine testudo war.

Wenn das Mittelschiff der Basiliken im allgemeinen mit dem für den Raumabschluß bedeutungslosen Ausdruck »medium spatium» bezeichnet wird, so geschieht das deswegen, weil eine bestimmte Deckenform dem Vitruv weder für das Wesen dieser Gebäudegattung irgendwie bestimmend, noch auch vielleicht besonders bemerkenswert erschienen ist. Offenbar stellt er es frei, für die Decke entweder ein lacunar — und das wird wohl der häufigste Fall gewesen sein — oder, wie in unserem Fall, eben eine testudo zu wählen.

Krohn konnte zu seinem Schluß offensichtlich auch nur dadurch gelangen, daß man sich wohl auf Grund der Reberschen Erklärung der Stelle daran gewöhnt hatte, die hier erscheinende testudo als eine sprachliche Variante etwa für das sonst gebrauchte Wort lacunar anzusehen [12]).

Ich halte diese Anschauung für durchaus falsch und glaube, daß sie bereits von Quicherat [13]) in überzeugender Form widerlegt ist. Krohn kennt die Ausfüh-

[10]) a. a. O.

[11]) 106, 15 mediana testudo inter columnas longa pedes CXX; 106, 26 in latitudine testudinis; 107, 21 altae testudinis; 107, 25 trabes testudinis.

[12]) a. a. O. S. 134 Anm. 1.

[13]) a. a. O. S. 29 ff.

rungen Quicherats anscheinend nicht und übersieht daher, daß Vitruv wie in den meisten Fällen, so auch hier unter der besonderen Bezeichnung auch einen besonderen terminus technicus verstanden wissen will; dieser kommt übrigens noch an anderen Stellen seines Werkes, nicht nur — wie Krohn irrtümlich annimmt — bei den Belagerungsmaschinen vor, und konnte von den Zeitgenossen Vitruvs — das ergibt sich aus diesen Stellen — offenbar nicht mißverstanden werden [14]).

Die Beanstandung der Worte altitudinibus perpetuis in der Wendung pag. 106, 17: »columnae altitudinibus perpetuis cum capitulis pedum L« als nicht vitruvisch [15]), kann ich mir nur dadurch erklären, daß Krohn den Zusammenhang der Stelle vollständig außer acht läßt.

Wenn Vitruv an andern Stellen zur Bestimmung von Säulenhöhen einfach columnae cum capitulis sagt, so liegt das daran, daß es sich an diesen Stellen eben nur um eine schematische Feststellung von Säulengattungen handelt. Ich wüßte nicht, aus welchem Grunde er da die »durchgehende Höhe des Säulenkörpers« betonen sollte.

Ganz anders liegt aber die Sache bei unserer Basilika, bei der zwischen den Stockwerken der Seitenschiffe und den Säulen ein auffallender Konflikt vorhanden ist. Der Gegensatz tritt besonders klar in Erscheinung, wenn man sich die an die den »columnae perpetuae altitudinis« angegliederten beiden parastaticae von Stockwerkshöhe vorstellt [16]).

Der Zusatz »in durchgehender Höhe« kann bei Berücksichtigung dieses Umstandes wirklich nicht auffallen. Er kommt sogar der Anschauung wesentlich zu Hilfe und kann deswegen nicht einmal als überflüssig bezeichnet werden.

Daß aber das Wort perpetuus in dem hier gemeinten Sinne ein echt vitruvischer Ausdruck ist, wird auch Krohn nicht in Abrede stellen. Es findet in dieser technischen Bedeutung an zahlreichen Stellen Verwendung. Auch kommt es, wenn auch zufällig nicht bei der altitudo, so doch als Beiwort der crassitudo vor [17]).

Bei den trabes sustinentes cantherium et porticuum, quae sunt summissa infra testudinem, tecta pag. 106, 22 nimmt Krohn Anstoß an dem Singular von cantherius, weil das Wort im ganzen Werk und zwar an 10 Stellen nur im Plural vorkommt. Hier scheint mir der Verfasser der Basilikabeschreibung doch der bessere Techniker zu sein, als Krohn. Die zum Vergleich herangezogenen 10 Stellen beziehen sich nämlich alle auf das Satteldach, das bekanntlich paarweise angeordnete Sparren (sog. Gespärre) aufweist. Bei dem hier geschilderten porticus handelt es sich jedoch

[14]) Die Frage, wie eine testudo ausgesehen hat, wird bei der Besprechung der Einzelheiten der Rekonstruktion eingehender behnndelt werden; vgl. S. 28 ff.

[15]) »altitudinibus perpetuis« abest a Vitruvio, qui simpliciter columnae cum capitulis; a. a. O. S. IV.

[16]) Dieser Gegensatz wird noch einmal p. 107, 25 durch perpetuus betont: columnae in altitudine perpetua sub trabes testudinis perductae.

[17]) p. 48, 6, 16, 18.

um Pultdächer, die aus einzelnen Sparren bestehen; daher in diesem besonderen Falle der Singular.

Im gleichen Satze pag. 106, 23 will Krohn auch den Ausdruck summissae nicht als vitruvisch anerkennen. Vitruvisch wäre nach seiner Meinung »quae sunt subiecta«.

Mit Verlaub! Das wäre weder vitruvisch, noch ein für die tecta sinngemäßer Ausdruck!

Wenn Krohn die bei Vitruv sehr zahlreich vorhandenen Stellen durchsieht, in denen das Wort subicere in einem technischen Zusammenhang vorkommt, so wird er finden, daß es stets untersetzen oder unterlegen bedeutet, wobei der untergelegte Gegenstand mehr oder weniger die Funktion einer Stütze oder Unterlage — bei einem Gesims unter dem Gewölbe, pag. 167, 1 wenigstens ästhetisch — zu erfüllen hat [18]).

Man setzt eine Säule unter die Balken, aber man läßt einen Baukörper oder ein Dach unter einem höheren Dach liegen. Für den letzteren Begriff wüßte ich aber kein bezeichnenderes Wort als summittere. Daß es sonst im Vitruv in dieser Bedeutung nicht wieder erscheint, liegt offenbar daran, daß eine Parallelstelle mit auch nur annähernd ähnlicher Schilderung in dem Werk nicht vorkommt. Derselbe Grund also, weswegen der einzelne Sparren des Pultdaches bei Vitruv sonst nicht erwähnt wird.

Ebensowenig Glück scheint mir Krohn mit seinen Ausführungen über die Terminologie der Stelle pag. 107, 9 zu haben. Vitruv beschreibt das hölzerne Gebälk auf den Säulen seiner Basilika mit folgenden Worten: supra columnas ex tribus tignis bipedalibus compactis trabes und bedient sich des gleichen Ausdrucks pag. 107, 15 bei Erwähnung der Schwellhölzer unter dem Dachverband: ex duobus tignis bipedalibus trabes.

Krohn erklärt den Verfasser der von ihm eliminierten Basilikabeschreibung auf Grund dieser Ausdrucksweise mit ironischem Mitleid für einen Ignoranten; er wisse nämlich nicht einmal, daß trabes und tigna verschiedene Dinge seien und daß aus tigna, auch wenn sie verdübelt würden, niemals trabes werden könnten Das habe Vitruv ausdrücklich und einleuchtend pag. 88, 11 auseinandergesetzt. Diese Stelle lautet: trabes enim supra columnas et parastaticas et antas ponuntur in contignationibus tigna et axes.

Mit dieser famosen sprachlichen Entdeckung wird Krohn — fürchte ich — noch weitere Radikalkuren des Vitruvtextes vornehmen müssen. Ich melde gleich folgende Stellen bei ihm an: pag. 277, 22 wendet Vitruv gar für aufrechtstehende Hölzer (sog. Ständer) die von ihm an den verschiedensten Stellen sonst

---

[18]) p. 140, 15 subiectis sub trabibus angularibus columnis; p. 254, 11 vectis sub onere subiectus; p. 152, 10 cum autem subiecti fuerint et subcuneati postes; p. 125, 25 sin autem contignationes fuerint. figlinum opus subiciatur.

richtig »arrectaria« benannt werden [19]), die Bezeichnung tigna an: »arrectaria ex binis tignis fuerant compacta« — ohne zu bedenken, daß tigna nach dem neuen Herausgeber seines Werkes nur in die contignationes, d. h. die Stockwerksdecken, gehören. Pag. 140, 10 bei der Beschreibung der cava aedium tuscanica [20]) verwechselt er nun sogar wiederum trabes und tigna; denn die erwähnten tigna sind ja nichts weiter als die im gleichen Satz genannten »trabes« mit ihren »interpensiva« — »die Unterzüge mit ihren Wechselbalken«.

»Rideret, ea si legeret, Vitruvius!« ruft Krohn ganz empört über die Unwissenheit des von ihm vermuteten Pseudoarchitekten aus. Nein! Vitruv hätte gar keine Veranlassung über die trabes ex tribus tignis bipedalibus compactis zu lachen, denn diese Ausdrucksweise ist in seinem Sinne durchaus fachmännisch und entspricht seiner Terminologie.

Das Verhältnis von tignum und trabs bei Vitruv — und wir haben keinen Grund seine Terminologie nicht auch für die derzeitige Latinität als die fachmännisch-korrekte anzusehen [21]) — wird sofort klar, wenn wir tignum mit Balken und trabs mit Unterzug übersetzen. Diese deutschen Worte decken sich mit den Begriffen vielleicht nicht ganz, kommen ihnen jedenfalls aber nahe. Wenigstens ist das Verhältnis der Begriffsumfänge bei beiden ziemlich das gleiche.

Tigna sind bei Vitruv zunächst schlechtweg alle bearbeiteten Hölzer von einem gewissen Querschnitt; den gleichen Begriff können wir mit dem Wort Balken verbinden, obwohl wir nach unserem heutigen fachmännischen Gebrauch in dieser weiteren Bedeutung des Wortes vielleicht besser von Bauhölzern oder nur von Hölzern sprechen.

Ich übersetze dennoch hier tignum mit »Balken«, weil wir dieses Wort im gleichen Doppelsinn verwenden, wie der römische Zimmermann das Wort »tignum«.

Wir verstehen nämlich unter Balken, wenn wir dieses Bauholz nach seiner konstruktiven Funktion im Hausbau bezeichnen, zugleich einen Sonderbegriff des Balkens, den »Stockwerksbalken«, und sprechen im Deutschen in diesem Sinne von Gebälk, ebenso wie der Römer von contignatio. Auf diese besondere Verwendung der tigna im Hausbau und den entsprechenden Sonderbegriff des Wortes bezieht sich die Stelle pag. 88, 11, sie berührt aber nicht im entferntesten den großen Gattungsbegriff »tignum«. Auch die »trabs« ist nichts weiter als ein tignum, d. h. ein Bauholz in einer bestimmten Funktion, die es bei besonderen Konstruktionsformen des Hochbaues zu erfüllen hat. Genau wie der Ausdruck »Unterzug« nur eine konstruktive Funktionsbezeichnung für einen Balken ist.

[19]) 278, 14. 274, 1 u. 6. 53, 25. 169, 15.

[20]) tuscanica sunt, in quibus trabes in atrii latitudine traiectae habeant interpension et collicias ab angulis parietum ad angulos tignorum intercurrentes etc.

[21]) Die von Blümner gegebene Terminologie ist falsch und anscheinend ohne jede Berücksichtigung Vitruvs aufgestellt; vgl. Blümner, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern, Leipzig 1879, 2. Bd. S. 303 ff.

Wenn aber Vitruv pag 100, 6, 7 von »verdübelten Unterzügen« — trabes compactiles — spricht, so ist es nur selbstverständlich, daß er an unserer Stelle, wo er die einzelnen Hölzer eines solchen Konstruktionsteiles nach ihrer Holzstärke bezeichnen will, beide Ausdrücke zugleich, und zwar tignum in der von Krohn nicht erkannten weiteren Bedeutung des Bauholzes, verwendet: daher pag. 107, 9 die trabes ex tribus tignis bipedalibus compactis — die aus drei zwei Fuß hohen verdübelten Balken bestehenden Unterzüge — und pag. 107, 15 die trabes ex duobus tignis bipedalibus [22]).

Diese weiter zu fassende Bedeutung von tignum zeigt im übrigen am besten die Verwendung des Wortes im 10. Buch: mit tignum wird hier jedes Bauholz bezeichnet, für das ein bestimmter, die Funktion bezeichnender Terminus nicht vorhanden ist.

Pag. 244, 2; 246, 15; 247, 2 und 248, 20 sind tigna Hölzer der Hebewerkzeuge. Pag. 257, 23 ist tignum die hölzerne Achse der Wasserschnecke. Pag. 276, 10 werden die schweren Schwellhölzer einer testudo — duo tigna crassa et lata — so bezeichnet. Auch der aries, der Mauerbrecher, ist 273, 1 und 279, 5 für Vitruv ein tignum.

Die Hölzer der Katapultgestelle pag. 272, 3 sind ebenfalls tigna, und zwar tigna amplissima longitudine.

Interessant ist auch pag. 276, 19 das »quadratum tignum«, das Vitruv zweimal bei der Bezeichnung der testudo-Dächer [23]) erwähnt. Hier soll unter tignum ein Holz des Dachverbandes verstanden werden, für das — wie später [24]) gezeigt werden wird — eine besondere Funktionsbezeichnung nach der Art des antiken Dachstuhls nicht vorhanden ist.

In seinem Bestreben, der Basilikabeschreibung den fachmännischen Verfasser abzusprechen, legt Krohn schließlich ganz unzweideutigen und dabei durchaus vitruvischen Worten die für den Zusammenhang unwahrscheinlichsten Bedeutungen unter: Die unsere Basilikabeschreibung einleitenden Worte pag. 106, 14: »conlocavi curavique faciendam« deuten nach seiner Angabe das Verhältnis eines Bauherrn, nicht eines Architekten zu seinem Werke an. Nun gebraucht Vitruv den Ausdruck curare aber ausdrücklich zur Bezeichnung der Tätigkeit des Architekten pag. 247, 7: »nam architectus, cum publicum opus curandum recipit«. Die Stelle ist Krohn nicht entgangen; er setzt sich jedoch über ihre Beweiskraft mit der Behauptung hinweg, es sei etwas ganz anderes »curare opus faciendum« und »opus curandum recipere«.

Ich muß gestehen, dieser Unterschied ist mir nicht klar. Gewiß! Beides ist etwas anderes, insofern als das eine die Übernahme der Bauleitung, das andere die

[22]) Ebenso pag. 278, 15 arrectaria duo compacta und pag. 276, 14 postes compactiles; dagegen pag. 277, 22: arrectaria ex binis t i g n i s fuerant compacta.

[23]) Ebenso 278, 9.

[24]) Vgl. die Ausführungen auf S. 18 ff.

Tätigkeit des Bauleitenden ausdrückt. Aber gemeinsam ist beiden doch eben die »cura«.

Daß aber cura die Tätigkeit des Architekten bezeichnet, geht für mich auch aus pag. 133, 12 ff. hervor: ceteri architecti rogant et ambiunt, ut architectent, mihi autem a praeceptoribus est traditum rogatum, non rogantem oportere suscipere curam etc.

Überhaupt scheint mir das curare aedificia facienda die derzeitig gebräuchliche und offizielle Bezeichnung der Tätigkeit des Architekten, besonders des in staatlicher Stellung befindlichen Architekten zu sein. Darauf deuten die Titel der hauptsächlich von Augustus geschaffenen Stellen der curatores aedium, sacrarum, operum, viarum [25]).

Wenn der Krohnsche Verfasser der angefochtenen Basilikabeschreibung also wirklich ein Interesse daran gehabt haben sollte, sich hier ausdrücklich seinem Publikum als Bauherrn [26]), nicht als Architekt vorzustellen, so hätte er wohl nicht »curavi faciendum«, sondern »iussi fieri« gesagt: iubere ist das Wort, das Vitruv dort gebraucht, wo es sich um das Verhältnis des Bauherrn zum Werk handelt: Von Alexander dem Großen als Bauherrn heißt es pag. 33, 20: »iussit eum (Dinocratem) suo nomine civitatem Alexandriam constituere«.

Ebensowenig wie bei dem curare kann ich bei den conlocare die von Krohn unterstellte Bedeutung herauserkennen. Vitruv gebraucht conlocare wo es sich um die Errichtung ganzer Gebäude und nicht um die Aufstellung einzelner Teile handelt, freilich seltener als constituere. An den beiden Stellen, wo es jedoch in diesem Sinne vorkommt, pag. 25, 4 und pag. 50, 28 handelt es sich um eine architektonische, von einem Fachmann ausgehende Tätigkeit. Auch der an der letzteren Stelle genannte rex Mausolus, soll hier ganz ausdrücklich als Fachmann bezeichnet werden: regia domus, quam rex Mausolus ad suam rationem conlocavit [27]).

Ehe ich aber auf die weiteren Beanstandungen des Textes von seiten Krohns eingehe, möchte ich die zwei sachlichen Gründe zur Sprache bringen, mit denen er die Autorschaft Vitruvs bekämpfen will:

Vitruv setzt in der Vorrede zum 6. Buch die Gründe auseinander, die es dem Architekten von ehrlichem Können und anständiger Gesinnung schwer oder unmöglich machen, zu Geld und zu Namen zu kommen: »Ego autem, Caesar, non ad pecuniam parandam ex arte dedi studium, sed potius tenuitatem cum bona fama quam abundantiam cum infamia sequendam probavi. ideo notities parum

[25]) v. Domaszewski in Pauly-Wissowa, unter architectus.

[26]) Übrigens an sich schon eine unwahrscheinliche Annahme, da in der ganzen Beschreibung — das kann doch auch Krohn nicht bestreiten — zum wenigsten doch das Bestreben herrscht, als Fachmann aufzutreten.

[27]) Seine fachmännische Fähigkeit wird vorher, pag. 49, 22 ff., besonders hervorgehoben: acumen et sollertia ad aedificia paranda.

est adsecuta. sed tamen his voluminibus editis, ut spero, etiam posteris ero notus«. (pag. 133, 7 ff.)

Aus dieser an den Kaiser gerichteten Lebensschilderung des verbitterten Mannes zieht Krohn den bündigen Schluß, daß Vitruv die Basilika in Fanum —, haud contemnendae auctoritatis aedificium«[28]) — unmöglich gebaut haben könne.

Es ist merkwürdig, ich kann in den beiden Tatsachen, die Krohn unvereinbar erscheinen, nicht den geringsten Widerspruch finden.

Im Gegenteil, ich bin der Überzeugung, der in dieser aufrichtig gemeinten und herzlich ernsten Vorrede zum Kaiser sprechende Vitruvius hätte sich durch nichts lächerlicher machen können, als wenn er sich auf seinen Bau in der Veteranenkolonie Fanum berufen oder auch nur ein durch diese Tatsache verstärktes Selbstbewußtsein verraten hätte. Hätte Vitruv wirklich der Meinung sein können, durch diesen Bau eine »notities« erlangt zu haben, ausreichend, um späteren Geschlechtern seinen Namen zu hinterlassen? Um dieses Lebensziel handelt es sich in den offenherzigen Geständnissen seiner Vorrede doch! Wir brauchen uns nur die Frage vorzulegen, würde ein moderner, literarisch tätiger Architekt, der nach Kenntnissen und Befähigung glaubt, sich den Ersten seiner Zeit gleichstellen zu dürfen, wohl bei einer ähnlichen Erörterung einen Rathausbau anführen, der ihm in einer kleinen Stadt — sagen wir in der Provinz Posen — vielleicht einmal zugefallen ist? Ist es geschmackvoll oder auch nur vernünftig, bei derartigen Vergleichen, denen man die eigene Person aussetzt, eine eigne Leistung zu erwähnen, wenn sie durch die der anderen auf dem gleichen Gebiete vollkommen erdrückt und wenn gerade durch den Vergleich ihre geringe Bedeutung gleichsam unterstrichen wird? Würde nicht jeder in der gleichen Situation es genau so wie Vitruv machen und sich auf die Leistung berufen, in der er den Vergleich nicht zu scheuen braucht? »sed tamen his voluminibus editis, ut spero, etiam posteris ero notus!«

Krohn unterschätzt auf der einen Seite das Maß der architektonischen Betätigung, das dazu gehört, dem Architekten einen Namen bei der Nachwelt zu sichern, auf der anderen hat er die Neigung, die Bedeutung des geschilderten fanestrischen Baues nach dieser Richtung hin zu überschätzen. Es geht ihm da fast wie den älteren Beurteilern und Rekonstrukteuren des Vitruvschen Baues, denen ihr Interesse an dem einzigartigen Buch und an der Person des Autors dieses munizipale Bauwerk zu einer architektonischen Großtat heranwachsen ließ.

Die Stellung der Basilika unter den Erzeugnissen der zeitgenössischen Kunst entspricht aber sicherlich dem Verhältnis, das ich durch den vorhergehenden Vergleich aus unserer Zeit angedeutet habe: Daß für den gebildeten Römer, dessen kulturelles Interesse die Städte Griechenlands und des alexandrinischen Kulturkreises in Anspruch nahmen, der Basilikenbau einer römischen Veteranenkolonie außerhalb

[28]) Krohn, pag. IV. a. a. O.

des eigentlichen künstlerischen Interesses stehen mußte, scheint mir ebenfalls sicher. Aus Vitruvs eigener Schilderung geht hervor, daß es sich um einen Bau handelt, für den bescheidene Mittel zur Verfügung standen; wenn er ihm selbst dignitas und venustas nachrühmt, so geschieht es ja ersichtlich nur, weil er bestrebt ist, die offenbar der Kostenersparnis wegen, vorhandenen Abweichungen von der üblichen architektonischen Ausbildung damit als architektonisch unbedenklich hinzustellen. Wer aber aus den angegebenen Maßen auf eine besondere Bedeutung der Vitruvschen Basilika schließen würde, der würde den Maßstab unterschätzen, den die Zeit Bauwerken von wirklicher Bedeutung zu geben pflegte.

Der zweite Beweis, den Krohn anführt, um Vitruv auch diesen bescheidenen Anteil zu rauben, den er bisher an den architektonischen Leistungen seiner Zeit genossen hat, ist die von Vitruv im zweiten Buch pag. 59, 4 ff. gegebene Schilderung der hervorragenden Eigenschaften des Lärchenholzes für Bauzwecke. Diese Schilderung enthielte ungereimte Angaben über dieses Material, das doch nach Vitruvs eigener Angabe auf dem Po nach Ravenna geschafft und in der Colonia Fanestris, sowie in den anderen Municipalstädten der Gegend feilgeboten würde.

Krohn schließt daraus, daß Vitruv niemals in die Stadt seiner Basilika gekommen sein könne, sonst könne er nicht so ungereimtes Zeug über ein dort gehandeltes Baumaterial schreiben. Denn das geschilderte Gebälk von der Basilika sei doch wohl aus jenem Material hergestellt gewesen.

Wenn sich beides, die Angaben über das Lärchenholz und der Bau der Basilika in einer Person vereinigen ließe — setzt er witzig hinzu —, so müsse die Basilika heute noch stehen, denn Vitruv sagt von diesem Holz, daß weder Feuer, noch Fäulnis, noch der Wurm es angreife.

Nun ist zunächst das meiste, was Vitruv über das Lärchenholz sagt, nicht einmal unrichtig. Das Material besitzt in der Tat einen Teil der Eigenschaften, die er ihm zuschreibt: es ist außerordentlich dauerhaft, auch dort, wo alle anderen Holzarten versagen: im Wechsel zwischen Trockenheit und Nässe, ja es wird im Wasserbau allgemein als nahezu unverwüstlich bezeichnet. Gegen den Wurmstich und parasitische Zersetzungen ist es tatsächlich durch seinen starken Harzgehalt geschützt [29]).

Der Schilderung, die Vitruv von dem Material gibt, würde demnach Glauben zu schenken sein, wenn er nicht durch die beiden abenteuerlichen Angaben über die Schwere und über die Verhalten des Holzes gegen Feuer das Vertrauen zu seiner Glaubwürdigkeit selbst erschüttern würde. Was er über diese Eigenschaften erzählt und im letzteren Falle noch durch eine Anekdote aus den Kriegszügen Cäsars bekräftigen will, stellt sich natürlich in der Wirklichkeit als grober Irrtum dar. Lärchen-

[29]) Vgl. Gilly, Handb. d. Landbaukunst, Braunschweig 1800, Teil 1 § 46; Rondelet, Kunst zu bauen, Übersetzung, Leipzig u. Darmstadt, 1833, Bd. 1 S. 290 ff.; v. Tiedemann, Landwirtschaftl. Bauwesen, Halle 1911, Bd. 1 S. 58.

holz gehört zwar zu den schwersten Nadelhölzern, daß es jedoch nicht auf dem Wasser schwimmt und sich deswegen nicht flößen läßt, ist falsch. Diese Angabe bildet offensichtlich die irrige Begründung der von ihm erwähnten, an sich glaubwürdigen und aus später zu erörternden Gründen mehr als wahrscheinlichen Tatsache, daß das Holz auf Flößen aus Tannenholz oder auf Schiffen befördert wurde.

Noch befremdender ist seine Behauptung von der Unverbrennlichkeit dieses im trockenen Zustand zweifellso recht gut brennenden Materials. Wenn wir uns einen wahren Kern der von ihm mitgeteilten anekdotenhaften Erzählung von den unverbrennbaren hölzernen Festungstürmen Laringnums herausschälen, so besteht dieser in der Erfahrungstatsache, daß frisch gefälltes und vielleicht auch sehr nasses Holz schwer zu entzünden ist.

Ein Erlebnis wie bei der Belagerung von Laringnum braucht deswegen, in den nackten Tatsachen wenigstens, noch nicht in das Reich der Fabel zu gehören. Daß bei der hundertfachen Weitergabe eines solchen Ereignisses das Auffallende zum Wunderbaren anschwillt und das unbekannte Material zum Kernpunkt des Wunders wird, so eigentlich zur Pointe der ganzen Anekdote, ist dabei doch nur selbstverständlich.

Daß schließlich auch dem Techniker Vitruv der Glaube an diese, an das Wunderbare grenzende, Eigenschaft des Lärchenholzes suggeriert wurde, ist ja auffallend. Aber will Herr Krohn etwa aus dieser Lärchenholzanekdote auch den Schluß ziehen, daß Vitruvs eigene Angabe, er habe zum technischen Stabe der Armee des Augustus gehört [30]) — vielleicht hat er auch schon die gleichen Dienste unter Cäsar geleistet [31]) — falsch ist und vielleicht auch die Vorrede des I. Buches eine nachträgliche Einschiebung?

Es bleibt hier eben nichts weiter übrig, als anzunehmen, daß Vitruv entweder keine Gelegenheit fand, das Material auf diese Eigenart hin zu prüfen oder daß er, auch wenn er das Material in der Hand gehabt haben sollte, diese Prüfung versäumt und die gerüchtweise überlieferte Angabe seiner Feuersicherheit leichtgläubig hingenommen hat. Ob wir die eine oder die andere Möglichkeit für wahrscheinlicher halten wollen, kann dahingestellt bleiben. Für die Frage unseres Basilikenbaues ist das an sich ganz gleichgültig.

Denn es liegt weder ein zwingender Grund zu der Annahme vor, daß zu den Konstruktionen des Baues Lärchenholz verwendet ist, noch spricht dafür auch nur die Wahrscheinlichkeit. Im Gegenteil, diese Annahme wäre mehr als unwahrscheinlich.

Die von Vitruv geschilderte larix europaea ist nämlich ein Baum des Hochgebirges [32]) und weist in ihrem Vorkommen und Wachstum zwei besondere Eigen-

[30]) pag. 2, 3 ff.

[31]) pag. 1, 16 ff. ideo quod primum parenti tuo fueram notus.

[32]) Die erzählte Anekdote spielt in den Alpen. pag. 59, 18: »divus Caesar cum exercitum habuisset circa Alpes«.

tümlichkeiten auf, die sie in ihrer Verwendung als Bauholz auch heute noch trotz ihrer hervorragenden Qualitäten auf die allernächste Umgebung ihrer Ursprungsstelle beschränken [33]).

Erstens liegt die Höhenzone, in der die Lärche in der für Bauzwecke brauchbaren Qualität vorkommt, zwischen 2300—2400 m Seehöhe [34]).

Zweitens bildet sie selten reine Bestände. Sie findet sich vielmehr zumeist in Untermengung von Tannen oder Fichten.

Besonders auf die letztere Tatsache weist im Vitruv auch die vorher angedeutete Beförderungsweise des Holzes hin. Die mit den Tannenbeständen ausgeschlagenen einzelnen Lärchenstämme gingen als Beiladung auf den Tannenholzflößen mit. Sie bildeten jedoch selbstverständlich in den erwähnten Handelsplätzen ebensowenig das Bauholz wie das heute bei den über Hamburg gehandelten exotischen Nutzhölzern, wie z. B. Mahagoni, für diesen Handelsplatz der Fall ist. Vielmehr diente als Bauholz eben das Tannenholz der Flöße, das Lärchenholz aber gebrauchte man als Tischlerholz oder zu sonstigen besonderen Zwecken, zu denen man teuere Importmaterialien zu verwenden pflegt.

Aus leicht erklärbaren Gründen müssen aber die Handelsverhältnisse dieses Baumes im Altertum noch erheblich ungünstiger als heute gelegen haben, nachdem sich eine rationelle Forstwirtschaft seit mehr als 100 Jahren — allerdings ohne Erfolg — bemüht hat, den wertvollen Baum auch in den tieferen Lagen und im Flachlande heimisch zu machen [35]) Es kann sich bei diesem Einfuhrartikel der Kolonie Fanestris demnach nur um ein schwer zu beschaffendes und dementsprechend wertvolles Material gehandelt haben.

Daß Vitruv dieses zu seiner mit dem Bestreben nach größter Sparsamkeit erbauten Basilika verwendet hat, ist ebenso unwahrscheinlich, ja unmöglich, wie die Annahme, daß die mächtigen Hölzer des Baues etwa aus Zedernholz bestanden haben. Dieses Material ist im Altertum zu solchem Zweck häufiger verwendet [36]), aber niemals ohne als besondere Kostbarkeit erwähnt zu werden.

Das Bild, das wir bei dieser Betrachtung von dem Lärchenholz als Handelsartikel der Colonia Fanestris erhalten, findet übrigens auch durch den Vorschlag, den Vitruv für die Verwendung dieses vermeintlichen feuerfesten Materials für die Stadt Rom macht, seine Bestätigung: es sollte nämlich als Vorstoß an den Dach-

[33]) Eduard Printz, Die Bau- und Nutzhölzer, Leipzig 1908, S. 207; Eugen Laris, Nutzholz liefernde Holzarten, Wien u. Leipzig 1910.

[34]) Unter 1000 m Seehöhe geht der Baum überhaupt nicht hinunter. Tieferliegende Bestände gehören der künstlichen Aufforstung neuerer Zeit an.

[35]) Das Holz verliert in dieser Lage seine vortrefflichen Eigenschaften. Lärchenholz gelangt auch heutzutage nur selten zum Export, und für das geringe Quantum, das an den deutschen Markt gelangt, müssen hohe Preise gezahlt werden (Laris, a. a. O.).

[36]) Die Zeder fand sich in mächtigen Waldungen des dichtbevölkerten Küstengebiets Kleinasiens und Asiens. Mit dem Namen wurden im Altertum offenbar noch andere Nadelhölzer desselben Gebiets bezeichnet (z. B. Wacholder); vgl. Laris, a. a. O., Blümner, a. a. O.

traufen dienen. An eine weitgehendere Benutzung scheint er im Ernst nicht zu denken [37]).

Die Annahme Krohns, die seiner ganzen Beweisführung zugrunde liegt, ist demnach eigentlich auf keine Weise durch Tatsachen zu stützen. Man frage sich auch nur weiter: Ist wirklich ein nennenswerter Handel mit diesem angeblichem Baumaterial auch schon zu Cäsars Zeiten in Fanum vorhanden gewesen? Der Stapelplatz dafür soll doch Ravenna sein; das liegt in Cäsars eigener Provinz, die er 5 Jahre lang verwaltete, aus der er seine Armee rekrutierte. Nach dem Bericht von der Entdeckung des Holzes scheint doch aber das Material dort zu seiner Zeit überhaupt noch nicht bekannt gewesen zu sein?

Wann ist aber die Basilika erbaut? Doch möglicherweise bei der Gründung der Kolonie zu Augustus' Zeit, vielleicht auch schon unter Cäsar [38]). Wir wissen es nicht. Als Vitruv sein Buch schrieb, war er jedenfalls ein alter Mann [39]). Von dem Lärchenholz braucht er seinerzeit bei Gelegenheit der Bauausführung überhaupt noch nichts gehört zu haben!

Für diese Fragen, die Krohn mit seiner Hypothese aufrührt, gibt es eine solche Fülle der unbeantworteten Möglichkeiten, daß ich seinen Schlüssen auch hier wiederum keine Beweiskraft zuerkennen kann.

Ich komme nunmehr auf die textkritischen Bemerkungen Krohns zurück. Weswegen der Ausdruck: in medio latere parietis, pag. 107, 3 zu beanstanden ist, gibt Krohn nicht an. Daß man einen ähnlichen in dem ganzen Werk vergeblich suchen würde, scheint mir kein Grund, ihn befremdend zu finden. Zudem stellt er doch tatsächlich eine ganz korrekte Ausdrucksweise dar.

Ebensowenig will die von Krohn hervorgehobene Tatsache, daß Vitruv ein tribunal, pag. 107, 5 erwähnt, von dem er in der generellen Beschreibung der Basiliken überhaupt nicht gesprochen hat, etwas zur Unterstützung seiner Behauptung besagen. Oder will Krohn im Ernst hieraus den Schluß ziehen, daß Vitruv ein tribunal noch nicht gekannt habe? Diese Annahme wäre doch nach den zahlreichen anderweitigen literarischen Zeugnissen der Zeit von dem Vorhandensein des tribunal und auch nach den vorhandenen Resten [40]) unmöglich.

Das Übergehen des tribunal in der generellen Beschreibung pag. 105, 24 ff. könnte also logischerweise nur zu Einwendungen gegen diese Stelle, nicht gegen unsere Basilikabeschreibung führen.

Die Erklärung für die Nichterwähnung dieses Teils im inneren Ausbau der Basilika liegt jedoch hier wie bei unzähligen Fällen auf der Hand. Sie ergibt sich

---

37) pag. 60, 12 ff.

38) Nach Kornemann in Pauly-Wissowa unter »colonia« ist die Kolonie Fanum Fortnunae schon von den Triumvirn gegründet. Nach Hülsen, ebenda unter »Fanum«, führte Augustus eine Kolonie dorthin.

39) pag. 32, 23.

40) Basilica in Pompeii.

aus dem ganzen Programm und der Methode des Vitruvischen Werkes. Die decem libri de architectura sind kein systematisches Lehrbuch und sollen es auch nicht sein.

Man wird also bei allen Beschreibungen immer nur das finden können, was der Autor für seine Leser als erwähnenswert ansieht. Daß die Lage und Form des tribunal von Vitruv frei gestellt wurde, daß seine Anlage die von ihm verlangten proportiones der Basilika nicht weiter berührt, zeigt u. a. ja seine fanestrische Basilika! Da also eine Regel für seine Gestaltung nicht zu geben war, bleibt es eben unerwähnt.

Daß der Ausdruck curvatura, pag. 107, 7, in anderem Sinne als sonst im Vitruvischen Werk verwendet wird, ist zuerst von W. Schmidt [41]) erwähnt worden. Der Ansicht Schmidts ist auch Sontheimer [42]) insofern beigetreten, als er auch unter der curvatura hier die Bogenhöhe, d. h. den Abstand des Kreisbogens von der zugehörigen Sehne, versteht. In dieser Bedeutung gebraucht Vitruv aber das Wort an andern Stellen tatsächlich nicht. Krohn hat deswegen auch diesen Ausdruck den andern Beweisen für seine Hypothese angereiht.

Nun ist es für mein Gefühl am auffallendsten, daß dasselbe Wort eine Zeile vorher auch vorkommt, aber hier in der dem Vitruvischen Sprachgebrauch entsprechenden Bedeutung als Kreisbogen oder Krümmung. Die Stelle lautet im Zusammenhang:

»item tribunal, quod est in ea aede, hemicycli schematis minoris curvatura formatum; eius autem hemicycli in fronte est intervallum pedes XLVI, introrsus curvatura pedes XV, uti, qui apud magistratus starent, negotiantes in basilica ne impedirent«.

Abb. 1 zeigt die übliche Auslegung der ganzen Stelle: Die Angabe »introrsus curvatura pedes XV« kann dabei allerdings nur auf die Bogenhöhe bezogen werden [43]) und der Segmentbogen *AB* ist das Vitruvsche hemicyclium schematis minoris.

Den Worten des Textes entspricht die Figur jedoch tatsächlich so wenig als möglich: Die ganze Ausdrucksweise wäre wenigstens mathematisch recht fehlerhaft. Denn ein Segmentbogen ist kein Halbkreis, und wenn diese verkehrte Bezeichnung hemicyclium minoris schematis nun schon einmal gebraucht wird, so bleibt es doch schlechterdings unverständlich, weswegen der Flachbogen *AB* auch weiterhin unter der Bezeichnung hemicyclium wiederkehrt, und zwar nicht nur im obigen Satz, sondern auch pag. 107, 12. Es heißt dort von den Anten des Pronaos: »dextra et sinistra hemicyclium tangunt«.

Hier kommt noch eine neue mathematische Inkorrektheit der Ausdrucks-

[41]) W. Schmidt, Bursians Jahresberichte 108 (1901), 121.

[42]) a. a. O.

[43]) Auch mit einer Abänderung von curvatura in curvaturae, d. h. in einen von intervallum abhängigen Genetiv, ist hier wenig zu machen; intervallum gibt den Abstand zwischen zwei Linien oder zwei Punkten an. In der Beschreibung der Konstruktion fehlt aber jede Angabe dieser zweiten Linie — der Sehne.

weise hinzu. Mit »tangere« bezeichnet Vitruv sonst durchaus korrekt das gleiche, was wir mathematisch »tangieren« nennen. Ein Segmentbogen tangiert aber nicht, sondern schneidet[44]).

Wir sind unter diesen Umständen genötigt, dem Bild, das uns hier entworfen wird, mit dem größten Mißtrauen zu begegnen; nur wird sich dieses Mißtrauen zunächst gegenüber der Konstruktion in Figur 1, nicht gegenüber dem Text geltend zu machen haben.

Auch die in dem Nebensatz mit »uti« an die Schilderung angeknüpfte Bemerkung gibt in dem durch Fig. 1 geschaffenen Zusammenhange keinen befriedigenden Sinn: Denn dadurch, daß das tribunal in einem Flachbogen angelegt ist, werden doch gegenseitige Störungen zwischen den Benutzern des tribunal und der

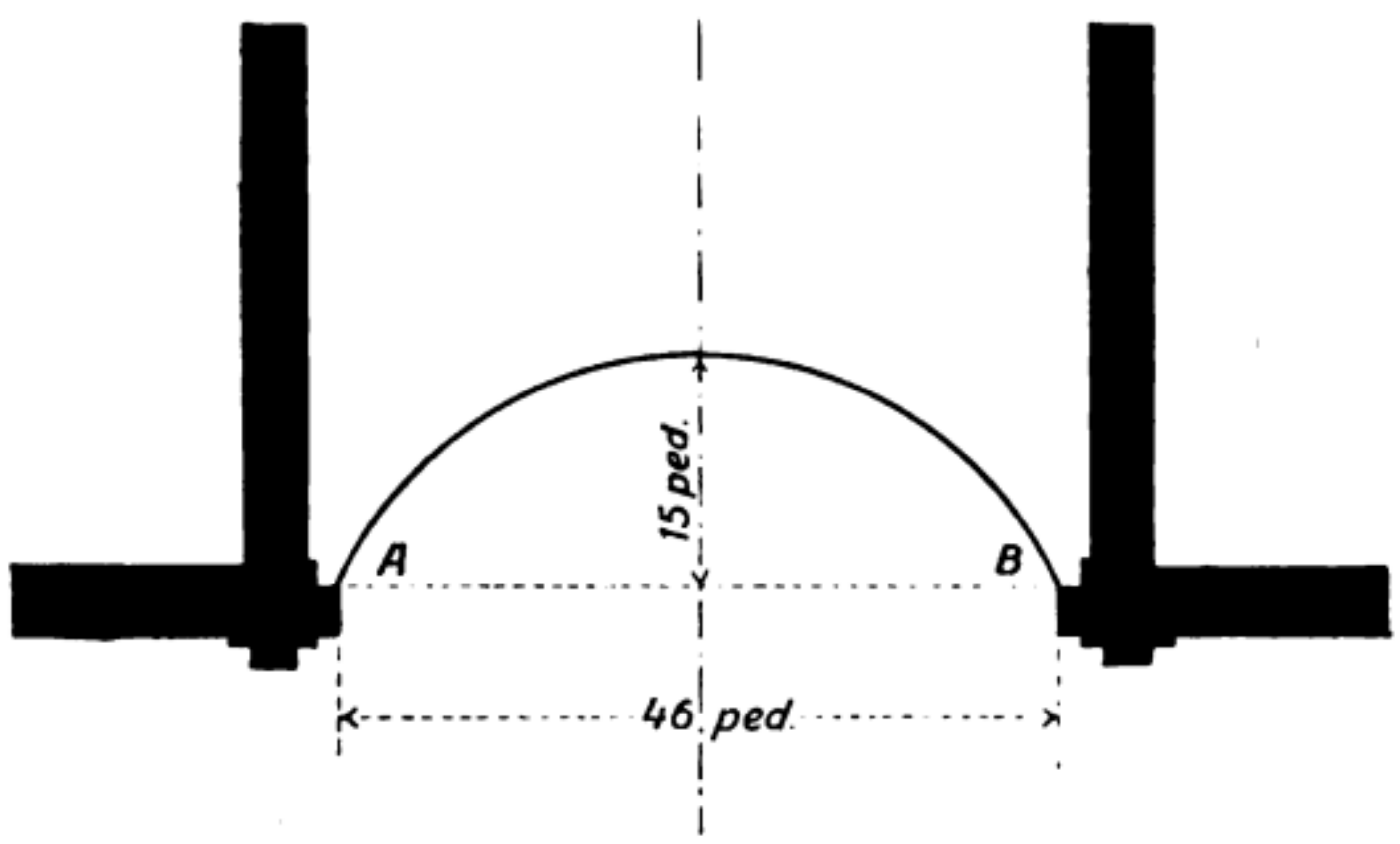


Abb. 1.

Basilika eher hervorgerufen als verhindert! Der Flachbogen ist zweifellos für den in der Bemerkung berührten Zweck weniger geeignet als z. B. der Halbkreis.

Das geschilderte tribunal wird jedoch nach dem Wortlaut des Textes in Wirklichkeit nur so aussehen können, wie der Grundriß, Fig. 2, es zeigt: Es wird dabei durch eine ringförmige Fläche gebildet, deren kleinere Krümmungslinie — minus schema — ein Halbkreis ist. Dieser Halbkreis tangiert die erwähnten Anten, während die größere Krümmungslinie an die Pronaoswände anschneidet.

Unter hemicyclium versteht also Vitruv auch hier wie überall einen mathematisch richtigen Halbkreis und das intervallum bezieht sich (genau wie pag. 120, 11) auf den Durchmesser des Halbkreises, für den das Maß von 46 Fuß angegeben wird. Die zweite Maßangabe betrifft aber die Breite des tribunal selbst und ich glaube, wenn man curvatura in curvaturae verbessert — es also in einen von intervallum abhängigen Genetiv verwandelt — so deckt sich der Begriff vollständig mit dem sonstigen Vitruvischen Sprachgebrauch: curvatura stellt dann das Bogenstück *CD*

44) praecidit. pag. 117, 6, 120, 4.

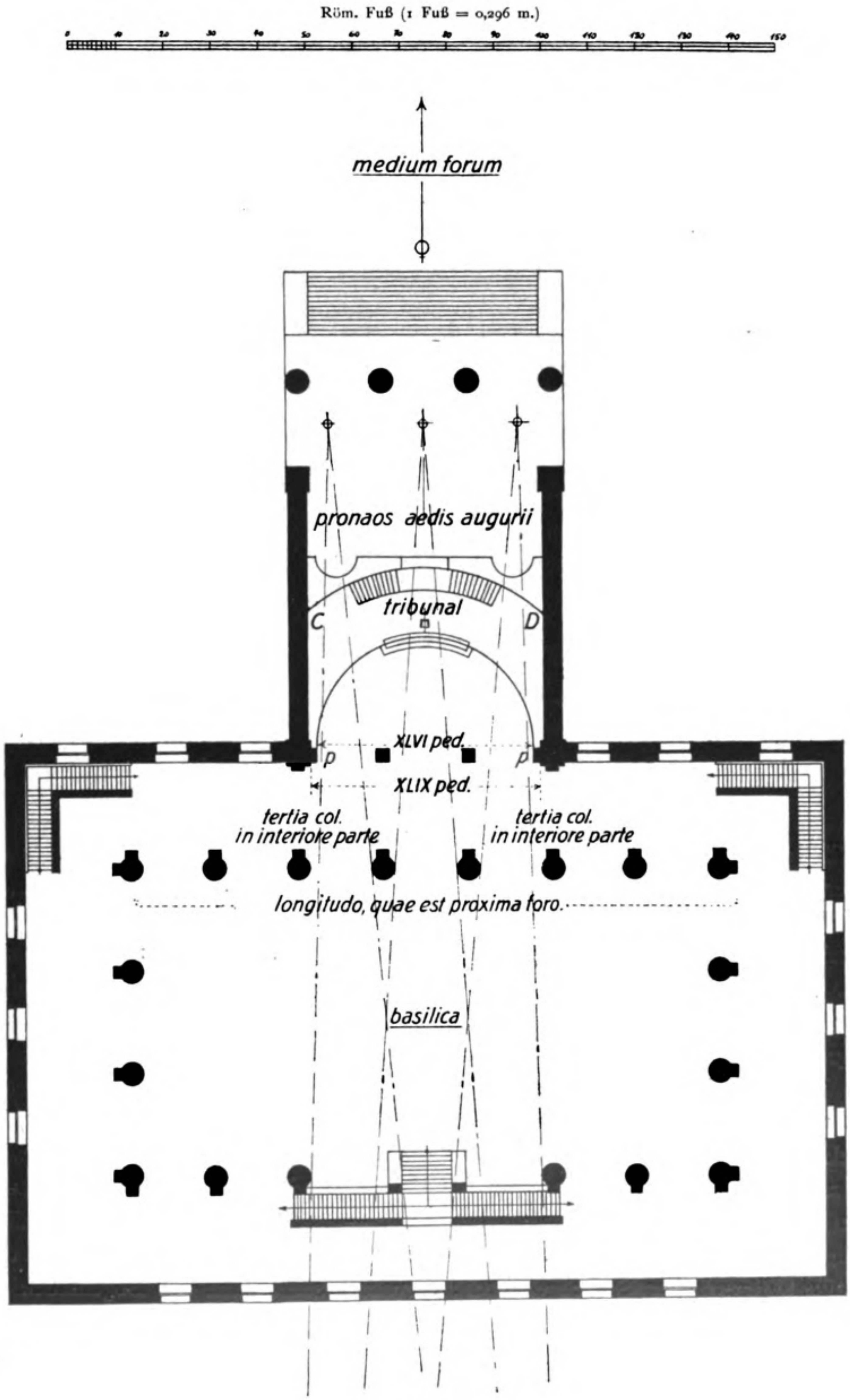
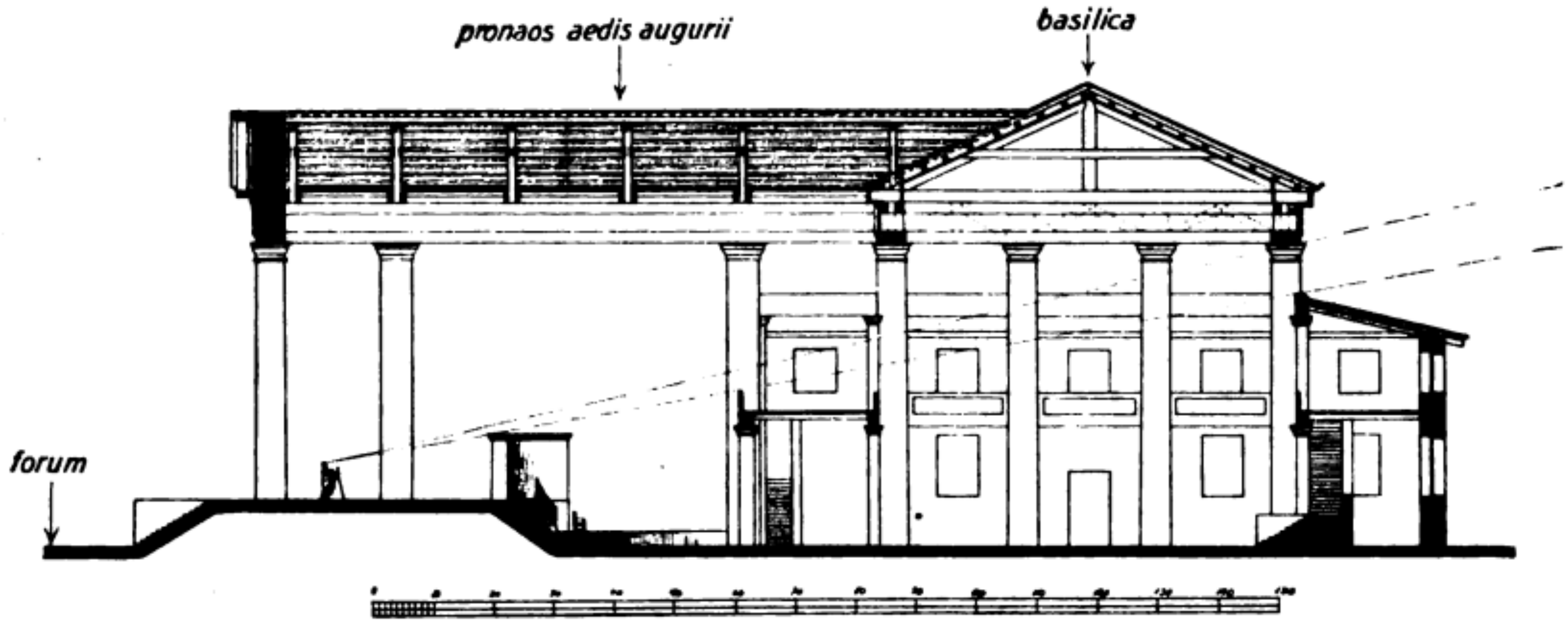

Röm. Fuß (1 Fuß = 0,296 m.)
medium forum
pronaos aedis augurii
tribunal
C
D
XLVI ped.
p
p
XLIX ped.
tertia col. in interiore parte
tertia col. in interiore parte
longitudo, quae est proxima foro.
basilica

Abb. 2.

(Abb. 2) des tribunal vor, während die innere Krümmung das hemicyclium ist. Nach welcher Richtung das Maß des Abstandes — intervallum — aber zu nehmen ist, kennzeichnet das Wort introrsus.

Jetzt rückt auch die von Vitruv zugesetzte Bemerkung über die Vorzüge seiner tribunal-Anlage in ein anderes Licht: Die Worte beziehen sich, wie es auch der Stellung des Satzes entspricht, auf die stattliche Breite des tribunal von 15 Fuß. Auf diesem tribunal findet das zahlreiche Personal der magistrutus — qui apud magistratus starent — Platz, so daß der Verkehr des Publikums in der Basilika selbst nicht gestört wird. · Ich übersetze die Stelle danach folgendermaßen: »Das tribunal, das in diesem Raume liegt, wird durch die Krümmung eines Halbkreises — als der



Röm. Fuß (1 Fuß = 0,296 m).

Abb. 3.

kleineren (Zirkel-)Figur[45]) — gebildet. Die Verbindungslinie seines (des tribunal) Halbkreises an der Stirnseite (der Durchmesser) beträgt 46 Fuß, die seines Bogenstücks (des Segmentbogens) nach innen gemessen 15 Fuß, so daß das Personal der Magistrate nicht das in der Basilika geschäftlich tätige Publikum stört.«

Betrachten wir nun etwas unbefangener als es Krohn getan, die von ihm als ἅπαξ λεγόμενα bezeichneten Ausdrücke, so werden auch diese das Auffallende ihrer Erscheinung verlieren: Die negotiantes, pag. 107, 8, stehen im Gegensatz zu denen, »qui apud magistratus starent«. Von einer solchen Gegenüberstellung ist bei den anderen beiden Gelegenheiten, bei denen der Ausdruck in der Form negotiatores vorkommt, 105, 26, 106, 9 und pag. 232, 1 gar keine Rede.

Ähnlich verhält es sich bei dem Wort culmen pag. 107, 18. Nach dem thes. ling. Lat. haben culmen und columen zwar die gleiche Bedeutung. Es ist aber auffallend, daß columen, pag. 88, 14 und 100, 18 — das sind die einzigen Stellen, in denen es vorkommt —, den Firstbalken bezeichnet, während unser culmen zweifellos das

[45]) sc. von den beiden in der Figur vorhandenen Zirkelschlägen.

Dach bedeutet, und zwar zum Unterschied von tectum [46]) wohl das Dach zugleich mit seinen konstruktiven Teilen.

Ich brauche kaum hinzuzufügen, daß culmen in dieser Bedeutung in der übrigen Literatur zahlreich vorkommt. Der Grammatiker Servius hält sie anscheinend für den ursprünglichen Sinn des Wortes: sonst könnte er nicht schreiben: culmina sunt tecta, quia veteres de culmo aedificia contegebant [47]).

Wenn alle Übersetzer und Erklärer der Stelle — soweit mir bekannt — ohne Ausnahme dieses culmen der Basilika als Firstpfette, also gleichbedeutend mit columen, ansehen, so beruht das auf einem Irrtum.

Ich muß es mir hier versagen, auf das interessante Thema der Dachkonstruktion bei Vitruv des näheren einzugehen und will deswegen zur Erklärung der uns hier beschäftigenden Frage nur folgendes erwähnen:

Vitruv gibt eine systematische Erklärung der Dachkonstruktion seiner vorher schon erwähnten Methode entsprechend überhaupt nicht. Aus seinen Angaben ist aber klar ersichtlich, daß er zwei Arten der Dachbildung kennt, die sich nach der verschiedenen konstruktiven Bedeutung und entsprechend veränderter Bezeichnung des Gespärres unterscheiden [48]). Das eine Dach wollen wir das Dach mit dem cantherii-Gespärre (Abb. 6), das andere, das mit dem capreoli-Gespärre (Abb. 7) bezeichnen.

Zu den capreoli gehören in jedem Fall die transtra [49]).

Mit dem Ausdruck transtra cum capreolis charakterisiert Vitruv daher für jeden, der von den ja sehr einfachen antiken Dachkonstruktionen eine Anschauung hat — und das setzt er bei seinen Lesern voraus —, sein Basilikendach — culmen — als ein Dachstuhl mit capreoli-Gespärren. Damit ist aber dieser Gegenstand für ihn erledigt. Weitere Konstruktionsteile erwähnt er nicht. So bedauerlich es auch für uns ist, darüber nichts Näheres zu erfahren, wir müssen doch zugestehen, daß seine Beschreibung konsequent ist, indem sie nur eben das Wichtigste gibt.

Anders würde sich die Sache jedoch verhalten, sobald man mit dem mißverstandenen culmen zugleich ein Konstruktionsholz in die Beschreibung einführt, das gar keine grundlegende Bedeutung für die ganze Konstruktion hat. Was soll nun der Leser mit den drei einzelnen zusammenhangslosen Konstruktionsteilen

---

[46]) Bei den eigentlichen Dachbeschreibungen Vitruvs bedeutet tectum anscheinend immer das, was wir mit »Dachhaut« bezeichnen. Die Konstruktionsteile liegen »sub tecto«.

[47]) Servius Aen. II 290.

[48]) Vgl. die treffliche Schrift Theodor Wiegands, Die puteolanische Bauinschrift, Jahrb. f. klass. Philologie, 20. Supplementband, Leipzig 1893 und Choisy, Etudes epigraphiques Paris 1884. 3. Et. S. 153.

[49]) Wenn die transtra bei den Dächern der testudines (lib. X) trotz der vorhandenen capreoli-Gespärre fehlen, so ist diese Ausnahme nur ermöglicht durch die starke Holzverriegelung der testudo-Wände, bei der die Gefahr des Auseinandertreibens dieser Wände durch die capreoli ganz ausgeschlossen ist. Wo die Wände eine derartige Sicherheit ihrer Konstruktion nach nicht bieten — und das ist bei der überwiegenden Mehrzahl der Bauten der Fall — sind transtra zur Aufnahme des Schubes, den die capreoli ausüben unerläßlich.

machen, während die Hauptsache, das Dach selbst, überhaupt keine Erwähnung findet? Schon die Erwägung dieses Umstandes hätte davon abhalten müssen, in die Darstellung ohne Not den Begriff der Firstpfette hineinzubringen.

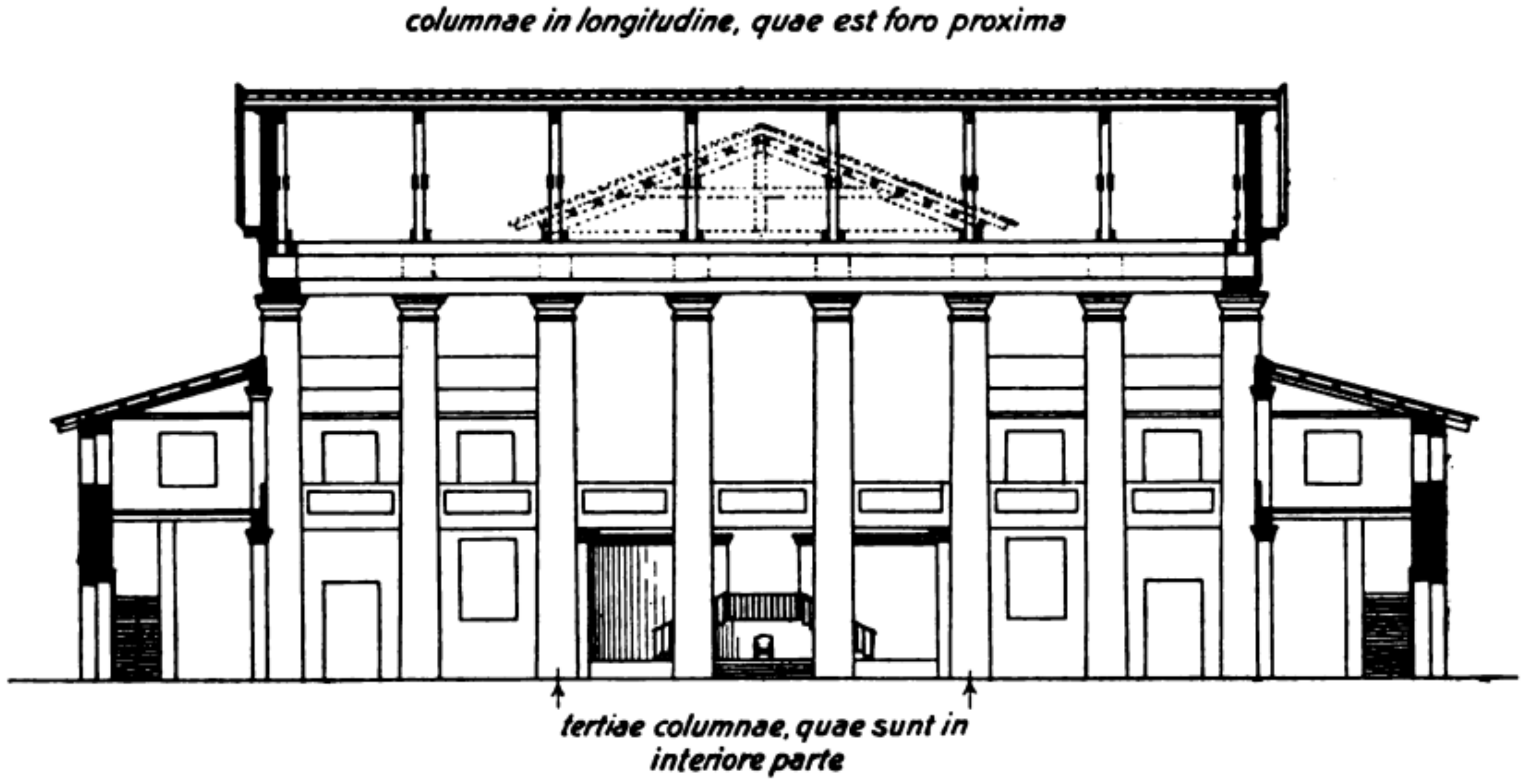


Abb. 4.

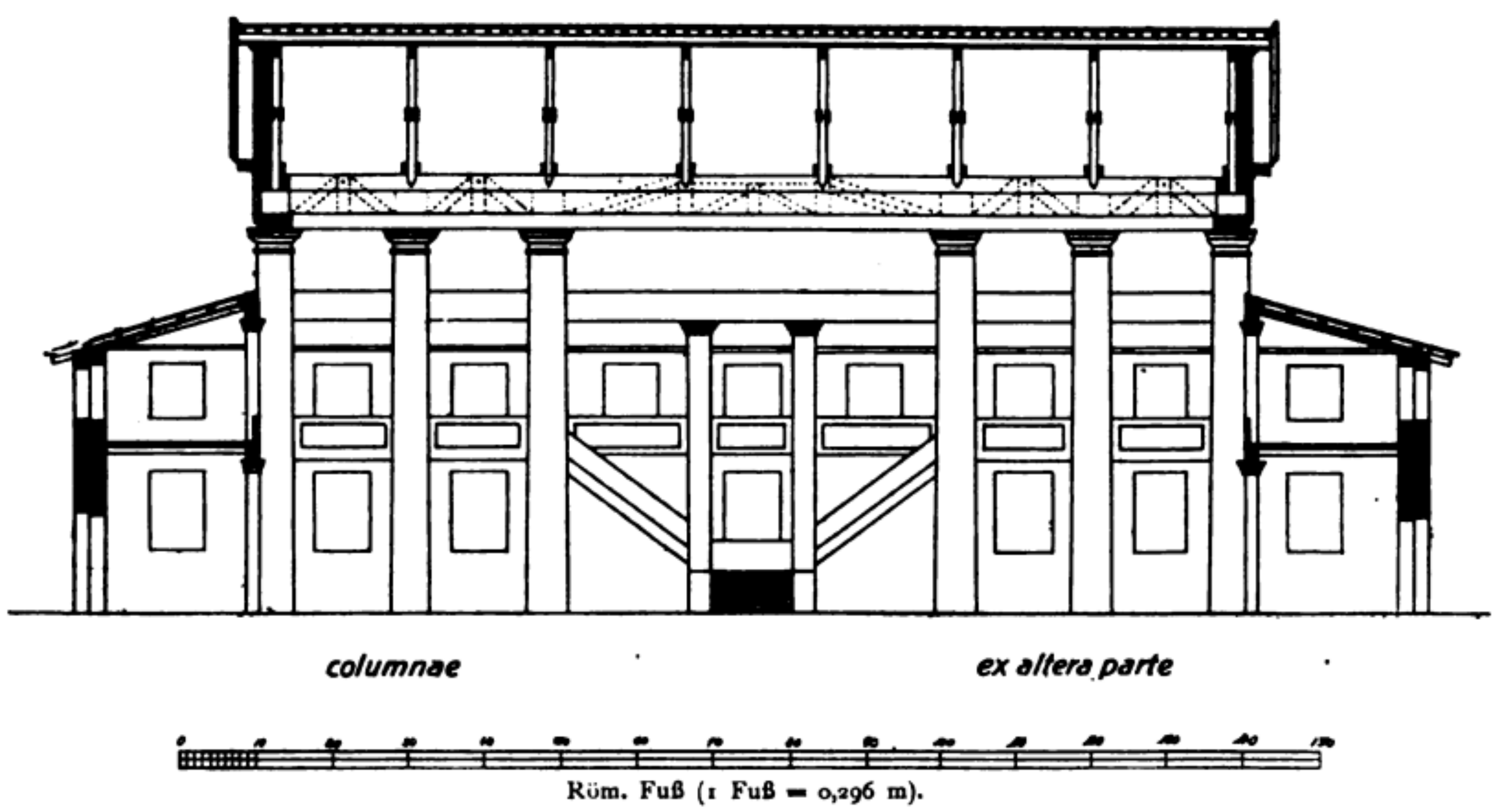


Abb. 5.

Was aber schließlich die Hauptsache ist, ein columen gehört in die ganze Konstruktion überhaupt nicht hinein: Bei dem cantherius-Gespärre bildet das columen das Auflager für den Firstpunkt der Gespärre [50]); bei dem capreoli-Gespärre ist der

[50]) Vgl. Abb. 6.

gleiche Punkt an sich fest und bedarf keines Auflagers. Eine Firstpfette würde also hier nur über dem Firstpunkt der Gespärre als ein von diesen getragener Teil zu denken sein: Dann aber liegt sie in der gleichen Konstruktionszone und erfüllt die gleiche konstruktive Funktion wie die übrigen Pfetten, templa (vgl. *p* in Abb. 7), ja, sie ist überhaupt nichts weiter als ein templum, aber niemals ein columen oder culmen.

Daß auch Vitruv in solch einer Pfette kein columen oder culmen sieht, geht unzweideutig aus den bereits vorher erwähnten Stellen, pag. 276, 19 und 278, 9, hervor. Hier — bei der Beschreibung der capreoli-Dächer der beiden testudines, — bezeichnet er in beiden Fällen dieses Holz einfach als tignum [51]). Dieses tignum erfüllt nur eine, und zwar eine sehr wichtige Funktion der templa: es stellt den Längsverband her. Mit der Funktion des columen hat es aber gar nichts zu tun. Da es andererseits kein richtiges templum ist, weil es keine asseres trägt, so bleibt es unbenannt.

Culmen und columen sind also bei Vitruv verschiedene Begriffe; columen kommt an zwei dem Inhalt nach gleichartigen Stellen vor, culmen nur in der Basilikabeschreibung. Ich weiß nicht, ob man die verschiedene Verwendung der an sich gleichbedeutenden Wortformen hier als zufällig ansehen kann, möchte aber bei diesem Tatbestand der Schlußfolgerung Krohns für unsern Text nicht zustimmen.

Es bleiben als Besonderheiten der recht umfangreichen Basilikabeschreibung danach eigentlich nur die ἅπαξ λεγόμενα pag. 107, 13 fulmentis, 16 everganeae und 23 operosam. Die Stelle quibus insuper, pag. 107, 17 [52]) scheint mir als Beweisstück für Krohns Hypothese überhaupt nicht in Frage zu kommen, da die Präposition insuper auch an zwei anderen Stellen, pag. 278, 11 [53]) und 278, 18 in der Verbindung mit dem Ablativ vorkommt.

Das Wort everganeae als nicht-vitruvianisch zu bezeichnen geht nach meiner Meinung kaum an, denn es kommt in der ganzen übrigen Latinität überhaupt nicht vor und alle Ableitungsversuche aus dem griechischen [54]) oder aus dem lateinischen Stammwort vergere [55]) sind jedenfalls problematischer Natur und lassen deswegen auf das Wesen der Wortform keine sicheren Schlüsse zu.

Was das Wort fulmentum anbetrifft, so ist der Grundbegriff — fulcire — dem Vitruv jedenfalls ein geläufiger; wenn aber hier statt des sonst gebräuchlichen »fultura« fulmentum gesagt wird, so verstehe ich unter dem Ausdruck eine technische

---

51) Vgl. die Ausführungen auf S. 7.

52) Krohn I. V. insuper, nisi est adverbium, Vitr. cum accusativo coniungit.

53) item fixa habuerant lateraria in transverso, quibus insuper contabulatio circumdata contegebat inferiora. Nohl sieht in insuper an dieser Stelle ein Adverbium. Index Vitruvianus. H. Nohl, Leipzig 1876.

54) Von εὐεργής gut gearbeitet; für eine technische Beschreibung ein zu bedeutungsloser Ausdruck. Besseren Sinn ergibt eine Ableitung des merkwürdigen Wortes von ἕρκος (εὐερκής) oder von ἐρκάνη. Zaun, Umzäunung; vgl. die Ausführungen S. 38.

55) Quicherat, a. a. O.

Variante der fultura. Ich werde später zeigen, daß sich das Wort in dieser Auffassung dem technischen Zusammenhang anstandslos einfügt [56]).

Ich bin der Krohnschen Beweisführung nunmehr bis auf einen Punkt nachgekommen, das ist seine Einwendung gegen die schon Seite 2 erwähnte Stelle pag. 107, 2: »ne impediant aspectus pronai«. Die Besprechung dieser Stelle habe

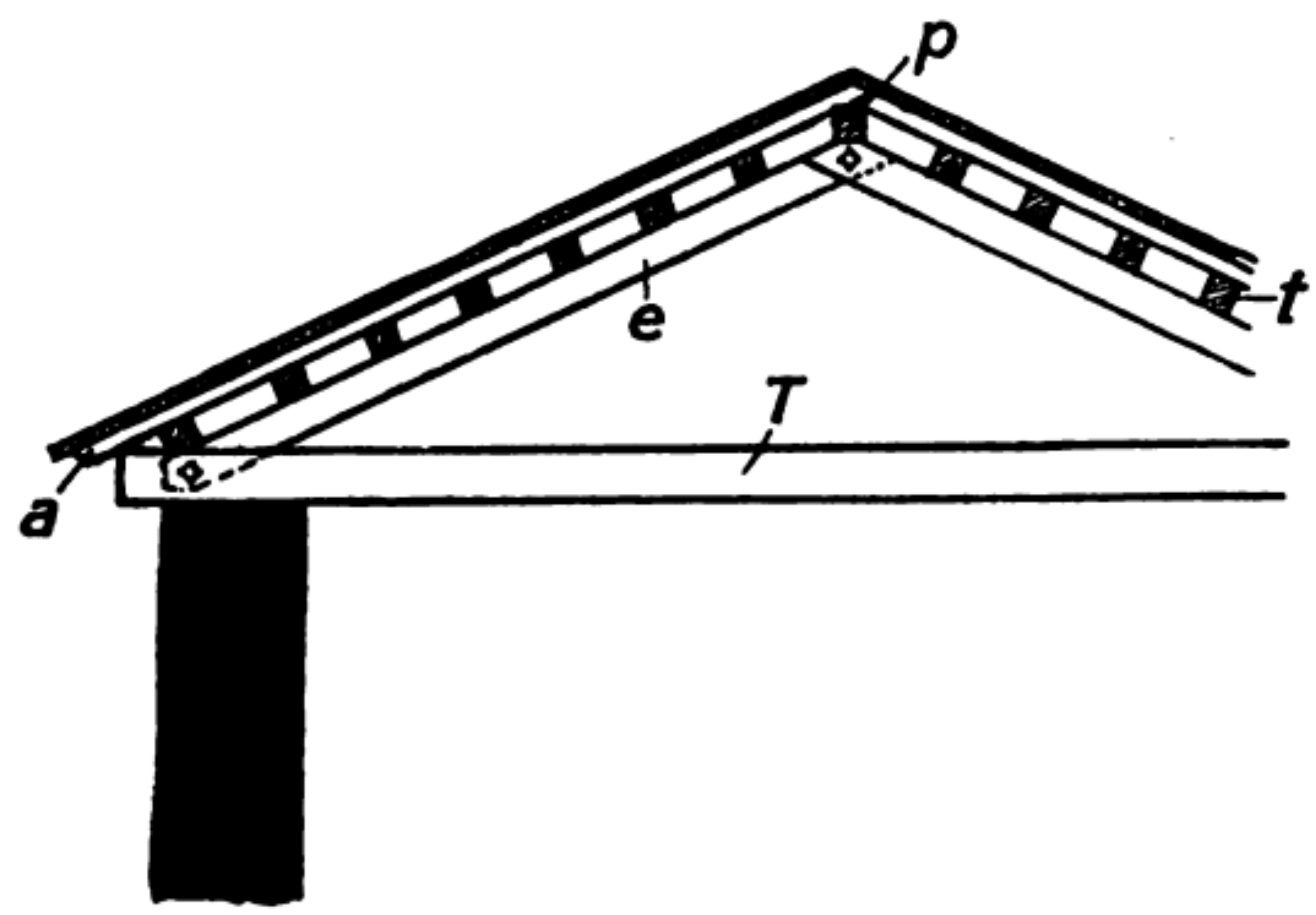


Abb. 6.
a asseres. *c* columen. *k* cantherius. *t* templa. *e* capreoli. *T* transtra.

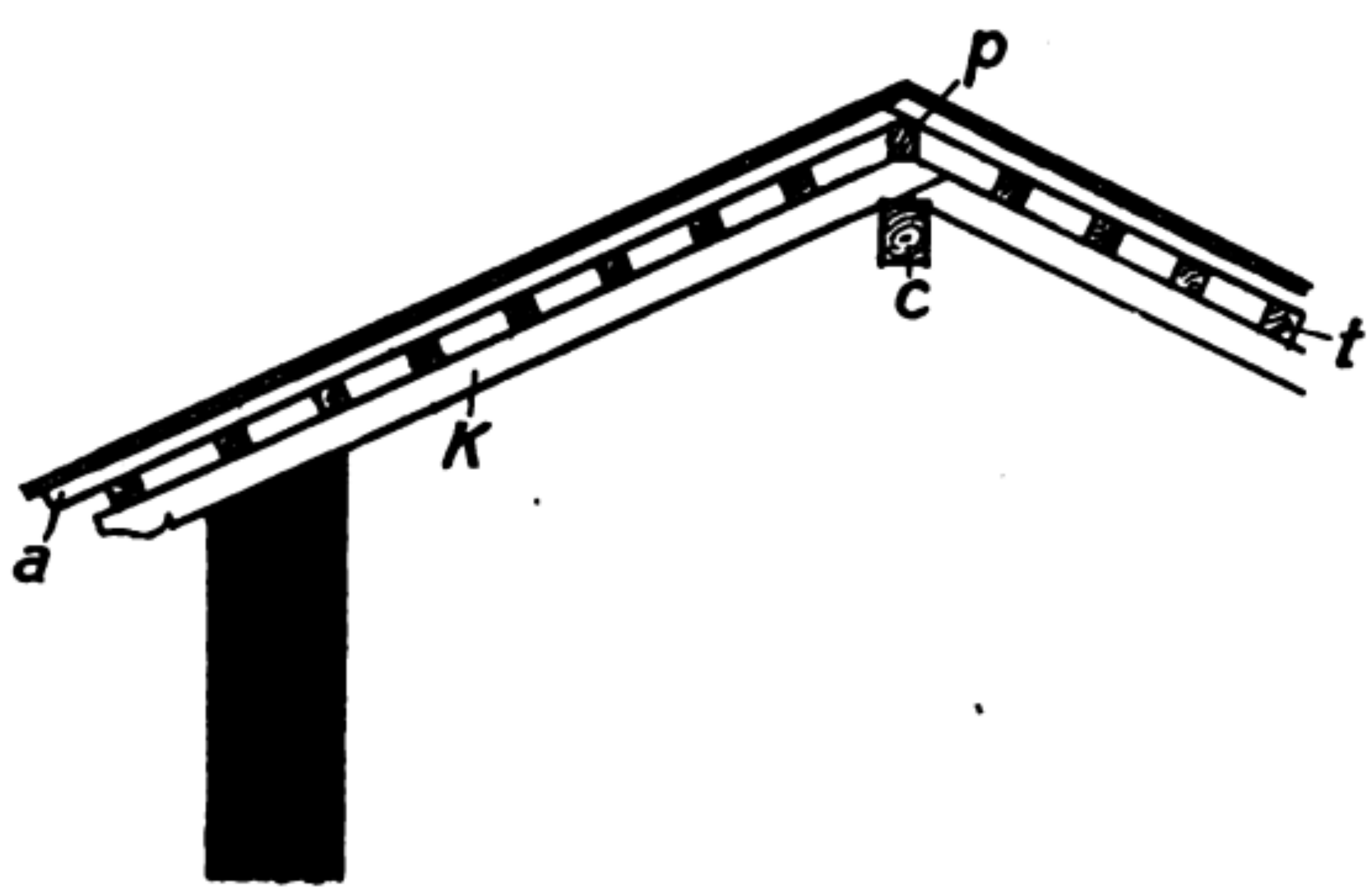


Abb. 7.

ich nicht ohne Absicht bis zuletzt aufgeschoben, weil ich daran anknüpfend zugleich auf die eingangs erwähnten Rekonstruktionsfragen etwas näher eingehen möchte. Diese erhalten jedoch naturgemäß erst dann wieder eine gesicherte Grundlage, wenn das durch Krohn erregte Mißtrauen gegen den Verfasser der Beschreibung beseitigt ist.

[56]) Vgl. die Ausführungen S. 36 f.

Krohn bemerkt zu dieser Stelle sehr richtig, daß das Wort aspectus nur hier im Plural, im ganzen Vitruv dagegen 24 mal im Singular gebraucht würde. Während er aber darin wieder einen Beweis für die nicht-vitruvianische Ausdrucksweise sehen möchte, glaube ich in dieser Tatsache vielmehr die Bestätigung dafür zu finden, daß das Wort hier in der Tat eine wesentlich andere Bedeutung als in den anderen 24 Fällen hat.

Unter diesen aspectus pronai aedis Augusti hat man allgemein den Anblick der Vorhalle des Augustustempels von dem Innenraum der Basilika aus verstanden. Die von Vitruv getroffene Anordnung, nach der bei der Säulenreihe die eine Längsseite des mittleren Säulenpaars fortbleibt, um diesen Anblick nicht zu stören, hätte man demnach als eine aus ästhetischen Gründen erfolgte Maßnahme anzusehen.

Dementsprechend finden wir bei allen Rekonstruktionsversuchen übereinstimmend vor der aedes Augusti die große Lücke in der Säulenreihe und die aedes, oder ist es der pronaos — über die Unstimmigkeit des Textes an dieser Stelle gibt hier kein Erklärer befriedigenden Aufschluß — bildet dahinter einen tiefen Hohlraum. Besonders Choisy [57]) geht in der Verfolgung der hier auf einmal auftauchenden Vitruvschen Tendenz, sich von der Säule freizumachen, außerordentlich weit. Er denkt sich unter dem pronaos aedis einen tiefen, hinten mit einer gewölbten Exedra abschließenden Raum.

Fragen wir uns doch aber: Konnte sich ein Mann von dem architektonischen Ideenkreis Vitruvs — ja irgendein Architekt der Zeit — von dem Fortlassen der Säulen bei einem pronaos überhaupt ein ästhetisch mögliches Ergebnis für einen Raum versprechen? Man braucht ja diese Ästhetik nur auf die von Vitruv geschilderten Tempelgattungen anzuwenden, für welche die Säulenreihen einfach bestimmend sind. Was bleibt dann noch vom pronaos, ja vom ganzen Tempel übrig? Der ganze Gedankengang ist mit den antiken Architekturbegriffen eben unvereinbar.

Wir sehen hier schon, zu welchen Widersprüchen dieses ängstliche Vermeiden der Säulen führt, die »dem Anblick im Wege gestanden hätten«.

Wenn nun aber auch ein pronaos im Vitruvschen Sinne auf jeden Fall Säulen erhalten mußte, so sind vielleicht die fraglichen Säulen fortgeblieben, um eben die pronaos-Säulen recht zur Geltung zu bringen? Diese stehen aber, wenn wir uns einen richtigen pronaos denken, doch ziemlich weit entfernt von der Säulenreihe der Basilika und würden durch das Vorhandensein der beiden mittleren Basilikasäulen rein gar nichts verlieren. Das ist sogar sicher, die architektonische Wirkung würde besser werden; zudem zeigt keine der alten Basiliken eine derartige Durchbrechung oder vielmehr Zerstörung der Säulensysteme zugunsten eines Durchblicks etwa auf ein Tribunal oder eine Vorhalle [58]).

---

57) a. a. O.

58) Das zeigt auch schon, daß es absurd wäre etwa ein praktisches Bedürfnis hierfür anzunehmen, wie die möglichste Sichtbarmachung der sella curulis für die ganze Basilika. Dieser Platz steht zu dem

Man kann mir vorhalten: Vitruv braucht ja kein guter Architekt gewesen zu sein. Der Gedanke kann ungeschickt sein; das ist kein Beweis dafür, daß er ihn nicht gehabt haben kann.

Freilich ist das kein Beweis: ich behaupte auch nicht, daß er ihn nicht gehabt haben kann, weil er kein guter Architekt war; sondern weil er ein antiker Architekt war. Der Gedanke aus einem Säulensystem das mittlere Paar herauszureißen zugunsten des dahinterliegenden Raumes oder Bauteiles, ein an sich schon ästhetischer Mißgriff, ist sicher nicht antik. Er wäre ein Anachronismus für eine Zeit, in der man Tempel baute und ihre Gattungen nach den Säulenreihen der pronai bestimmte, in der man den Tempelhof, die area, mit einem porticus, also einer doppelten Säulenreihe umzog, um auch diesen wieder räumlich abzuschließen.

Sehen wir nun aber den Text etwas genauer an, so gibt uns auch die ganze unzweideutige Beschreibung selbst einen Fingerzeig, daß es sich hier nicht um eine ästhetische Maßregel zugunsten des pronaos handeln kann. Es heißt da von den Säulenreihen und von der aedes Augusti: columnae sunt... in longitudine (testudinis) quae est foro proxima, cum isdem augularibus octo, ex altera parte cum augularibus VI, ideo quod mediae duae non sunt positae, ne impediant aspectus pronai aedis Augusti, quae est in medio latere parietis basilicae conlocata spectans medium forum et aedem Jovis.

Die hier beschriebene Situation kann nicht anders aufgefaßt werden, als daß die achtsäulige Reihe der Basilikasäulen nach der Forumseite liegt. An dieser Seite befindet sich aber auch die aedes Augusti; denn wenn ich von einem Bauwerk sage, es schaut mitten nach dem Forum, so muß sich seine Stirnseite, d. h. seine Hauptansicht dahin wenden.

Die Säulenlücke entsteht also nicht etwa vor der aedes, sondern an der entgegengesetzten Seite. Über den klaren Wortlaut dieser Beschreibung setzen sich alle bisherigen Erklärer der Stelle mit sehr gekünstelten, ja unmöglichen Annahmen hinweg [59]). Betrachten wir aber den unserem Text entsprechenden Grundriß (Abb. 2), so zerstört seine Anordnung selbstverständlich die bisherigen, dem Ausdruck aspectus pronai untergeschobene Bedeutung, denn jetzt stehen vor dem pronaos die beiden Säulen, die seiner Erscheinung zu Liebe angeblich wegfallen sollten. Wie ist aber der Text mit dem zweifellos zunächst befremdenden Bild in Einklang zu bringen?

Die Erklärung des Wortes aspectus steht im unmittelbaren Zusammenhang

---

Basilikaraum nicht in dem gleichen Verhältnis wie etwa eine Kanzel zum Kirchenraum. An den Vorgängen auf und vor dem Tribunal nahm nicht das gesamte Publikum der Basilika Anteil.

59) Gewöhnlich wird als die Stirnseite des pronaos die nach der Basilika gewendete Seite angesehen, so daß der pronaos gewissermaßen durch die Basilika durch nach dem Markt schaut. Er liegt dann selbst nicht am Markt und man weiß dabei auch nie recht, wie er zu der Benennung »pronaos« eigentlich kommt. Am leichtesten macht sich Prestel (a. a. O.) die Sache, dem überhaupt mehr seine Phantasie als irgendwelche kritische Erwägung zur Richtschnur dient: Er übersetzt proxima foro »zunächst an der Außenseite des Forums«.

mit der Richtigstellung des in der gleichen Satzwendung vorkommenden Genitivs »Augusti«. Ich hatte im Anfang meiner Ausführungen bereits angedeutet, welche Schwierigkeiten der Name Augustus für die Texterklärung bietet. Der Satz ist mit Beibehaltung dieses Genitivs schlechterdings mit den historischen Voraussetzungen des Vitruvschen Werkes nicht zu vereinbaren.

Der Sontheimersche Vorschlag, den Namen Augustus durch veränderte Schreibweise in ein Attribut augustus umzuwandeln, hält — wie wir gesehen haben — der Kritik nicht Stand. Das Radikalmittel Krohns, der den ganzen Text, soweit er sich auf die fanestrische Basilika bezieht, eliminiert, ist durch stichhaltige Gründe nicht gerechtfertigt. Das glaube ich im Vorhergehenden bereits nachgewiesen zu haben.

Wenn wir den vorhandenen Widerspruch beseitigen wollen, so bleibt uns demnach kein anderer Ausweg, als den Genitiv Augusti durch ein anlautendes, dem Zusammenhang entsprechendes Wort zu ersetzen, das andererseits gerade durch seine Bedeutung ein Mißverstehen des späteren Abschreibers nahelegt: Diese Bedingung erfüllt für mich im vollsten Maß das Wort augurium und ich schlage deswegen vor, die Wendung: ne impediant aspectus pronai aedis Augusti zu verwandeln in: »ne impediant aspectus pronai aedis augurii«.

Aus dem Wort augurii kann beim Abschreiben das Wort augusti, das die gleiche Anzahl und nur zwei verschiedene Buchstaben enthält, schon durch ein geringes Versehen entstehen. Ein derartiges Mißverständnis ist geradezu mit Sicherheit vorauszusetzen, sobald die Bedeutung des auguriums nicht mehr verstanden wurde. Das war aber im bürgerlichen Leben wohl schon in der späteren Kaiserzeit der Fall.

Das Wort erfüllt aber auch nicht nur die Bedingung, sich dem begrifflichen Zusammenhang des Satzes zwanglos einzufügen, sondern es gibt geradezu erst die Lösung für die Erklärung der aspectus pronai und damit für die Besonderheiten der bisher mit dem Text nie in rechten Einklang gebrachten Bauanlage.

Denn die aspectus bedeuten nun nicht mehr den Anblick des pronaos, sondern die Blicke auguraler Natur, die der pronaos bietet. Das Wort pronai avanziert vom genitivus objectivus zum subjectivus und die hintere Säulenreihe — denn um diese handelt es sich — hat ihr mittleres Säulenpaar nicht aus zweifelhaften ästhetischen Rücksichten verloren, sondern aus den Rücksichten der Auguraldisziplin.

Was hat man nun unter der aedes augurii zu verstehen? Es ist ein Raum, in dem ein augurium, d. h. eine selbständige Kulthandlung der Auguren vorgenommen werden kann. Eine derartige Handlung konnte, wie wir wissen, nicht in einem beliebigen Raum vor sich gehen, sondern es war dazu ein nach den besonderen Regeln der Auguralwissenschaft errichteter und für den Zweck geweihter Raum notwendig [60]).

Ein solcher Raum war beim römischen Heerlager — wir dürfen das Verhältnis Vitruvs zum Kriegsbauwesen und die Grundlage der Colonia Julia Fanestris als

[60]) Wissowa unter augures in Pauly-Wissowa, Realenzyklop. d. klass. Altertumswissensch.

Veteranenkolonie nicht außer Betracht lassen —, das augurale, so nennt es Tacitus [61]): nach seiner Beschreibung muß es unmittelbar vom Feldherrnzelt aus zugänglich gewesen sein [62]).

Noch merkwürdigere Anklänge an unsere Verbindung der Basilika mit einer aedes augurii ergibt eine Notiz des Hyginus [63]). Der Raum heißt hier auguraturium. Hyginus bemerkt von ihm: »Auguratorium parte dextra praetorii ad viam principalem adponemus, ut dux in eo augurium recte capere possit«. Zur Vervollständigung des Bildes, zu dem auch ähnlich wie in unserem Fall ein tribunal — wenn auch in veränderter Stellung — gehört, füge ich den weiteren Wortlaut seiner Bemerkung zu: »parte laeva tribunal statuitur, ut augurio accepto insuper ascendat et exercitum felici auspicio alloquatur.«

Das auguratorium befindet sich demnach in unmittelbarer Verbindung mit dem Hauptraum, dem prätorium, und im Mittelpunkt des Lagers. Wie unsere aedes augurii am forum, so lag das auguratorium an der groma [64]), dem Versammlungsplatz des Lagers.

Auch über die Bedeutung des augurium im bürgerlichen Leben der römischen Republik und des frühen Kaiserreichs haben wir einigermaßen genaue Nachrichten.

Von den Regeln, die für die Anlage einer aedes augurii maßgebend waren, kennen wir allerdings nur eine. Diese ergibt sich aus einer Notiz des Servius [65]): »Varro locum quattuor angulis conclusum aedem vocari debere«. Offenbar sind aber auch die eigentlichen baulichen Anforderungen, die an einen derartigen Raum gestellt wurden, sehr geringe gewesen.

Das läßt sich schon aus der Bezeichnung dieser Kultstätte mit dem Ausdruck templum [66]) schließen, denn dieser Ausdruck, nicht das von Servius gewählte Wort »aedis« ist die vom Standpunkt des religiösen Kultus [67]) korrekte Bezeichnung. Bei Servius liegt offenbar eine Verwechslung vor: eine aedis konnte wohl eine templum sein, sobald sie den auguralen Vorschriften entsprach und auguriert war; dagegen brauchte nicht jedes templum eine aedis zu sein, d. h. ein bedeckter und bis zu einem gewissen Grad geschlossener Raum [68]).

Die weitere Regel für die Anlage eines Raums, in dem das augurium vor-

[61]) Tacitus ann. XV, 30.

[62]) Wissowa, a. a. O. unter augurale.

[63]) Hygini et Polybii de castris Romanis, quae exstant. Amsterdam 1660.

[64]) So nennt Hyginus den Platz vor dem praetorium an der via principalis; vgl. Notae in Hyginum, a. a. O. S. 55.

[65]) Comment. in Vergil. Serviani. Vol. II 512. Göttingen 1826.

[66]) templum bezeichnet ursprünglich nur einen für eine Kulthandlung abgegrenzten Platz.

[67]) Wissowa, a. a. O.

[68]) Da es sich in dem Zusammenhang der Basilikabeschreibung nur um Fragen baulicher Natur handelt, also in erster Linie das räumliche Verhältnis zu erwähnen ist, spricht Vitruv von einer aedis augurii. Daß diese aedis ein templum war liegt in der näheren Bestimmung »augurii« eingeschlossen.

genommen werden soll, werden wir ohne weiteres aus der Art dieser Handlung selbst ableiten können.

In welcher Weise diese in Rom in der letzten Zeit der Republik vor sich ging, dafür möchte ich die Darstellung Wissowas[69]) hier folgen lassen: »Es kamen zu Ciceros Zeit im wesentlichen zur Anwendung nur noch die signa de caelo und das tripudium, die ursprünglich beide nur oblativ (Gegensatz impetrativ) waren, dann aber — die Blitzbeobachtung im städtischen, das tripudium im militärischen Amtskreis — alle übrigen Arten der Auspikation derart in den Hintergrund drängen, daß de caelo servare zum allgemeinen Ausdruck für die Erhaltung impetrativer und oblativer Auspicien wird.«

Die Bedeutung der Auspizien ergibt sich aber aus der Tatsache, daß alle wichtigen Amtshandlungen für ihre Gültigkeit eines vorherigen Auguriums bedurften. Das war Bestimmung des römischen Staatsrechts[70]), und es war weiter Vorschrift, daß das Augurium am gleichen Orte stattfand, wo die Handlung selbst vor sich ging. Daß die stadtrömische Institution der augures in vollem Umfange ihrer rechtlichen Bedeutung auf die coloniae civium Romanorum übertragen wurde, lehren die Bestimmungen der lex coloniae Juliae Genetivae: Danach sollte der Gründer bei Begründung der Colonie Auguren ernennen. Später fand die Wahl dieser Beamten, deren Kollegium sich aus dreien zusammensetzte, wie aller kommunalen Ämter in den comitien unter Vorsitz der duoviri statt. In der Mehrzahl der Fälle wurde das Augurat mit anderen munizipalen Ämtern kumuliert. Seine Träger waren die Mitglieder der munizipalen Aristokratie[71]).

Auch die zuletzt erwähnten Einzelheiten scheinen für unseren Fall nicht ohne Bedeutung zu sein, denn sie begründen vielleicht die räumliche Verbindung des tribunal, des Sitzes der munizipalen Gewalt mit der aedis augurii, dem Amtsraum der augures, eine Verbindung, die ja zu den baulichen Besonderheiten unserer Basilika gehört.

Überhaupt gewinnen wir jetzt einen etwas tieferen Einblick in den Entwurf des Vitruvschen Bauwerkes. Wir erkennen, daß seine Eigenart, seine Abweichung von den Grundplänen uns bekannter Basiliken auf einer Programmforderung beruht. Innerhalb welches Rahmens sich diese Programmforderung bewegt, darüber können wir uns einen Überblick verschaffen, wenn wir die vorstehend ausgeführten traditionell-militärischen und bürgerlich-rechtlichen Voraussetzungen für unser Bauwerk in Rücksicht ziehen.

Die Basilika und das Forum, an dem sie mit der aedes augurii lag, war die Stätte, an der sich alle kummunalen Handlungen des municipiums — in erster Linie

[69]) a. a. O.

[70]) Cicero de divinatione, lib. II 18 (43) »itaque in nostris commentariis scriptum habemus: Jove tonante, fulgurante, comitia habere nefas«.

[71]) Wissowa, a. a. O.

die Comitien — abspielten. Das Vorhandensein eines auguratoriums war hierfür eine verfassungsrechtliche Notwendigkeit. Die militär-technische Tradition aber wies anscheinend in ganz bestimmter Form auf eine bauliche Verbindung des Hauptgebäudes mit der Kultstätte, in der das augurium vor sich ging.

Vitruv bezeichnet seine aedis augurii mit dem Ausdruck pronaos. Es ergibt sich aus der ganzen Beschreibung, daß es sich bei dem pronaos und der aedis nicht etwa um zwei getrennte Teile eines Anbaues handelt. Das ist von Sontheimer zweifellos richtig erkannt. Denn der ganze Anbau, der die aedis augurii bildet, wird in der weiteren Schilderung [72]) schlechtweg als pronaos bezeichnet.

Wir erhalten demnach den richtigen Sinn, wenn wir bei dem Satz pag. 107, 3: »ne impediant aspectus pronai aedis augurii« den Genitiv aedis augurii nicht etwa als Genitivus partitivus zu pronai, sondern als Apposition betrachten. Ich übersetze die Stelle also: Damit sie (die Säulen) nicht die Auguralblicke vom pronaos her verhindern, einem Auguralraum, der in der Mittelachse der Basilikenwand liegt mit der Front nach dem Mittelpunkt des Forums und nach dem Tempel des Jupiter.

Die Form des pronaos, die architektonische Ausbildung, in der das auguratorium im Vitruvschen Entwurf erscheint, entspricht der durch Servius überlieferten Regel vollständig. Die weitere Regel, von der ich sagte, daß wir sie aus dem Vorgang des auguriums selbst ableiten können, besteht offenbar in der Forderung möglichst freier aspectus. Hierfür ist der pronaos — die offene auf Säulen ruhende Vorhalle — eine zweifellos geeignete Form. Nach der vom forum abgewendeten Seite scheinen für den Durchblick aber augurale Bedenken vorgelegen zu haben. Zur Herstellung ausreichender Blicke auf dieser Seite ist der Fortfall der zwei mittleren Säulen der äußeren Reihe von den augures verlangt worden [73]).

Wir wissen, daß die Auspizien nur noch im wesentlichen in der Blitzschau bestanden, wir wissen auch ferner, daß von einem wirklich freien Überblick über den Himmel bei der überwiegenden Mehrzahl der templa in Rom selbst gar nicht die Rede sein konnte. Die meisten Auguralstellen lagen dort in dieser Beziehung sicher nicht günstiger, wahrscheinlich aber viel ungünstiger als unsere aedes augurii.

Wir wissen aber natürlich nur sehr wenig über die geheim gehaltene Disziplin der augures selbst, eigentlich nur das, was Cicero, selbst ein augur, in seiner Schrift de divinatione ausplaudert: Ich führe hierunter die Stelle [74]) an, die uns zwar nur einen oberflächlichen Einblick in die Vornahme der Blitz- und Wetterschau verschaffen kann, für das Verständnis der uns hier interessirenden Baufrage aber wohl

[72]) pag. 107, 12, pag. 107, 18; nur pag. 107, 20 wird der Raum mit pronaos aedis »Tempelvorhalle« bezeichnet.

[73]) Vgl. die für drei Beobachtungsstellen in Fig. 2 und Fig. 3 eingezeichneten Sehstrahlen. Für die drei Stellen (vielleicht den drei augures entsprechend) ergibt sich ein wesentlich erweiterter freier Gesichtskreis.

[74]) Cicero, de divinatione libri II. Halle 1776. Lib. II. 18.

ausreichen dürfte: »valet autem in fulguribus observatio diuturna; in ostentis ratio plerumque coniectura que adhibetur. Quid est igitur, quod observatum sit in fulgure? Coelum in XVI partes diviserunt Etrusci. Facile id quidem fuit, quattuor, quas nos habemus, duplicare: post idem iterum facere, ut ex eo dicerent, fulmen qua ex parte venisset.«

Die Teilpunkte, die die augures für ihre vier Teile des Himmelgewölbes brauchten, wurden durch feststehende Punkte der Umgebung dargestellt. Diese Punkte und ein ausreichendes Stück des betreffenden Himmelteiles mußte der augur überblicken können, um zu erkennen, in welchem Teile des Himmels der Blitz niederfuhr und um danach sein Gutachten über die göttliche Willensäußerung abgeben zu können. Wir dürfen annehmen, daß man nach der vom forum abgewendeten Seite die 49 Fuß breite Lücke zwischen den Säulenoberteilen für diesen Zweck genügte.

Bei der Annahme der von mir vorgeschlagenen, an sich unbedeutenden Textänderung würden nicht nur wesentliche Unklarheiten des Textes selbst und die hauptsächlichsten Schwierigkeiten in der Rekonstruktion, sondern auch der grelle Widerspruch, mit dem sich der Text durch die Nennung des Namens Augustus mit dem übrigen Inhalt des ganzen Werkes setzt, mit einem Schlage behoben sein.

Ich kann nunmehr noch eine weitere Frage zur Sprache bringen, die für die Rekonstruktion der Basilika von erheblicher Bedeutung ist. Es ist das der obere Raumabschluß, die Decke der Basilika. Ich hatte am Eingang schon darauf aufmerksam gemacht, daß der von Vitruv für die Decke des Mittelschiffes — und pars pro toto für dieses selbst — gewählte Ausdruck ein terminus technicus ist, der eine besondere architektonische Form bezeichnet.

Wie diese Form ausgesehen hat, ist von Quicherat [75]) bereits richtig festgestellt worden. Der Ausdruck testudo kommt bei Vitruv außer an unserer Stelle noch verschiedentlich bei der Beschreibung der Belagerungsmaschinen im 10. Buch und in der adjektivierten Form »testudinatus« an drei weiteren Stellen [76]), pag. 35, 7, pag. 134, 24 und pag. 140, 8 und 25 vor. Aus diesen Stellen lassen sich für unsere Frage ziemlich sichere Schlüsse ziehen:

Die Form und Konstruktion ist bei den Belagerungsmaschinen bis in die Einzelheiten klar auseinandergesetzt. Die beschriebenen Dächer — der wesentlichste Teil der Maschinen, von dem diese ihren Namen »testudo« erhalten haben — zeigen, wie wir schon angedeutet haben, Verwandtschaft mit anderen capreoli-Dächern [77]). Die uns hier interessirende Besonderheit der Konstruktion werden wir aber in dem

---

75) Vgl. die Ausführungen auf S. 3.

76) Die von Quicherat angeführte Stelle pag. 125, 13 kann hier außer Betracht bleiben, da die dort genannten testudines alveolorum bronzene Rohrstutzen sind, deren Benennung zweifellos von dem Panzer der Schildkröte abgeleitet ist, mit dem ihr Querschnitt Ähnlichkeit hat; vgl. Durm, Handb. d. Architektur, Teil 2, Bd. 2, S. 705, Stuttgart 1905.

77) S. 18 Anm. 49.

Fehlen einer eigenen Decke, in dem Zusammenfallen von Dach- und Deckenfläche zu suchen haben. Eben diese Eigenart ist es — das werden wir bei der weiteren Verfolgung des Ausdrucks sehen —, die das Wesen der »testudo« ausmacht.

Ich möchte hier eine kleine Abschweifung auf eine von Vitruv nicht erwähnte andere Aufgabe des römischen Kriegsbaumeisters, den Lagerbau, machen: Wir werden dabei sicherlich nicht fehlgehen, wenn wir die Hauptzüge der im 10. Buch geschilderten Dachkonstruktionen auf das Prätoriumsdach im Lager übertragen. Das ergibt sich auch schon daraus, daß diese Dachdecke der testudo ja tatsächlich die einfachste, sparsamste und am schnellsten ausführbare Decken- und Dachform vorstellt. Für die Militärtechnik werden diese Gesichtspunkte aber zu allen Zeiten die maßgebenden sein.

Unsere Vermutung wird tatsächlich bestätigt durch einen Vergleich, den Varro [78]) zur Erklärung des Ausdrucks cavum aedium testudinatum anwendet: In hoc locus si nullus relictus erat, sub divo qui esset, dicebatur testudo ab testudinis similitudine, ut est in praetorio in castris [79]).

Das gleiche Bild gibt uns Vitruv von dem Wesen des testudo pag. 35, 7 bei den testudinata turrium tecta, deren Herstellung er bei der Schilderung der Blockhausbauten der Kolchier erwähnt. Das in der Konstruktion von allen anderen Dächern durchaus abweichende Dach [80]) hat mit diesen nur die vorher erwähnte Eigenart der »Dachdecke« gemein. Wenn also auch dieses Blockbalkendach ein tectum testudinatum genannt wird, so ist der Begriff der testudo damit ziemlich unzweideutig festgelegt.

Von den aedificia testudinata, pag. 134, 24, gibt Vitruv zwar keine nähere Beschreibung: Wir ersehen aber aus dem Zusammenhang, daß es sich um das urtümliche Haus nordischer, d. h. germanischer Stämme handelt. Von diesem wissen wir aber auf Grund anderer Überlieferung, daß es tatsächlich ein tectum testudinatum im Vitruvschen Sinne hatte [81]).

Zur Erklärung der pag. 140, 8 und 25 genannten cava aedium testudinata müssen wir wiederum auf die bereits oben angeführte Bemerkung Varros zu dem gleichen Gegenstand zurückkommen. Auch hier kann es sich nur um den Begriff der Dachdecke handeln; das lehrt der von Varro angewandte Vergleich, der sich auf eine Formverwandtschaft — similitudo — nicht auf eine bloße Namensübereinstimmung beziehen muß. Wir dürfen deswegen annehmen, daß dieser Raum zum

---

[78]) M. Terentius Varro de lingua Latina. Leipzig 1833. Lib. V, 161.

[79]) Vielleicht haben auch die bereits gestreiften Beziehungen Vitruvs und der Colonie Fanum zum Militärwesen die Verwendung einer testudo für die Basilika nahegelegt.

[80]) Das Dach wird wie die Wände des Hauses aus aufeinandergelegten Balken gebildet, die nach der Neigung des Daches nach oben hin kürzer werdend an den Graten in der bekannten Form des Blockverbandes übereinandergreifen.

[81]) Friedrich Ostendorf, Geschichte des Dachwerks, Leipzig u. Berlin 1908, S. 2 ff.

Unterschied mit den eigentlichen, mit gerader Decke — lacunar — versehenen Wohnräumen des Hauses [82]) ein tectum testudinatum gehabt hat.

Eine genaue und dem gewonnenen Bild entsprechende Darstellung der testudo enthält nun aber die Baubeschreibung der Basilika selbst, denn die Worte: »ita fastigiorum duplex pectinata dispositio extrinsecus tecti et interioris altae testudinis praestat speciem venustam« können nach meiner Meinung auf nichts anderes als die Dachdecke der testudo bezogen werden.

Krohn hat hier in sinngemäßer Weise den Text wieder hergestellt, nachdem Rose [83]) aus dem tectinata der drei maßgebenden Handschriften ein **T** uti notae gemacht hatte.

Der von Rose vorgenommenen Textveränderung lag die Anschauung zugrunde, daß sich der Satz auf die Abzweigung des pronaos-Daches von dem der Basilika bezieht, und daß diese Gabelung deswegen eine Doppelte genannt wird, weil sich außen das Dach ebenso wie innen die testudo gabelt. Diese Auffassung wird dadurch nahegelegt, daß der Inhalt des Satzes durch die Einleitung mit dem Wörtchen »ita« als Folge der im vorhergehenden Satze bestimmten Lage der »culmina« der beiden Bauteile dargestellt erscheint. Fragen wir uns aber schließlich nach dem Sinn dieser ganzen Darstellung, so müßte uns ein solcher Gedankengang Vitruvs doch recht ungereimt vorkommen.

Daß der vor die Mittelachse der Basilika gelegte pronaos vom Markte her eine ganz gute Erscheinung abgibt, wollen wir gern glauben. Daß diese Wirkung aber gerade in der Abzweigung der beiden Dächer zum Ausdruck kommen soll [84]), erscheint doch wunderlich. Und innen geht ja die testudo nach dem pronaos hin nicht einmal durch, besonders nicht, wenn wir die Rekonstruktion in der dem Text entsprechenden Form vornehmen! (Abb. 2, 3 u. 4 [85]).)

Die Vitruvschen Worte enthalten in Wirklichkeit nichts weiter als die Beschreibung seiner testudo, und die Aussage, daß sie eine schöne Wirkung ausübe, ist im gleichen Sinne gemeint, wie die Worte, mit denen er die ganze Beschreibung einleitet: »Non minus summam dignitatem et venustatem possunt habere etc.« und mit denen er sie schließt: »ipsae vero columnae in altitudine perpetua sub trabes

[82]) Vgl. die Anm. 91 auf S. 33.

[83]) Vitr. d. arch. iterum edidit Valentinus Rose, Leipzig 1899.

[84]) Ein solches Ästhetisieren über eine Dachverschneidung erscheint besonders bei einem antiken flachen Dach gar nicht angebracht und überhaupt nicht denkbar.

Die Firste könnten übrigens bei der sehr verschiedenen Breite der beiden Baukörper nur bei starkem Wechsel in den Dachneigungen durchgehen.

[85]) Von einer solchen Durchführung des testudo nach dem pronaos hin ohne Unterbrechung kann auch bei dem bisherigen Rekonstruktionsschema aus rein konstruktiven Rücksichten gar keine Rede sein. Vgl. die Ausführungen über die Lage der Dachbinder auf der Säulenlücke S. 36 und Anm. 100 auf S. 37. Gerade bei der Annahme des pronaos an der Säulenlücke würde die von Vitruv bezeichnete Binderlage einer solchen Durchführung (d. h. einer inneren Verschneidung zweier testudines) durchaus widersprechen.

testudinis perductae et magnificentiam inpensae et auctoritatem operi adaugere videntur«. Die durchgehenden Säulen und die testudo waren Formen, die bei der architektonischen Ausbildung der Basilika für gewöhnlich nicht zur Anwendung kamen. Das geht aus der generellen Beschreibung dieser Gebäudegattung hervor. Der Architekt Vitruv vertritt also hier in erster Linie seinen Entwurf, wenn er gerade diese, offenbar aus Sparsamkeitsrücksichten gewählten, Bauglieder etwas wohlgefällig herausstreicht.

Wenn wir weiter die Lesart pectinata anerkennen, so ergibt sich die Konstruktion und die Erscheinung der testudo mit ziemlicher Deutlichkeit.

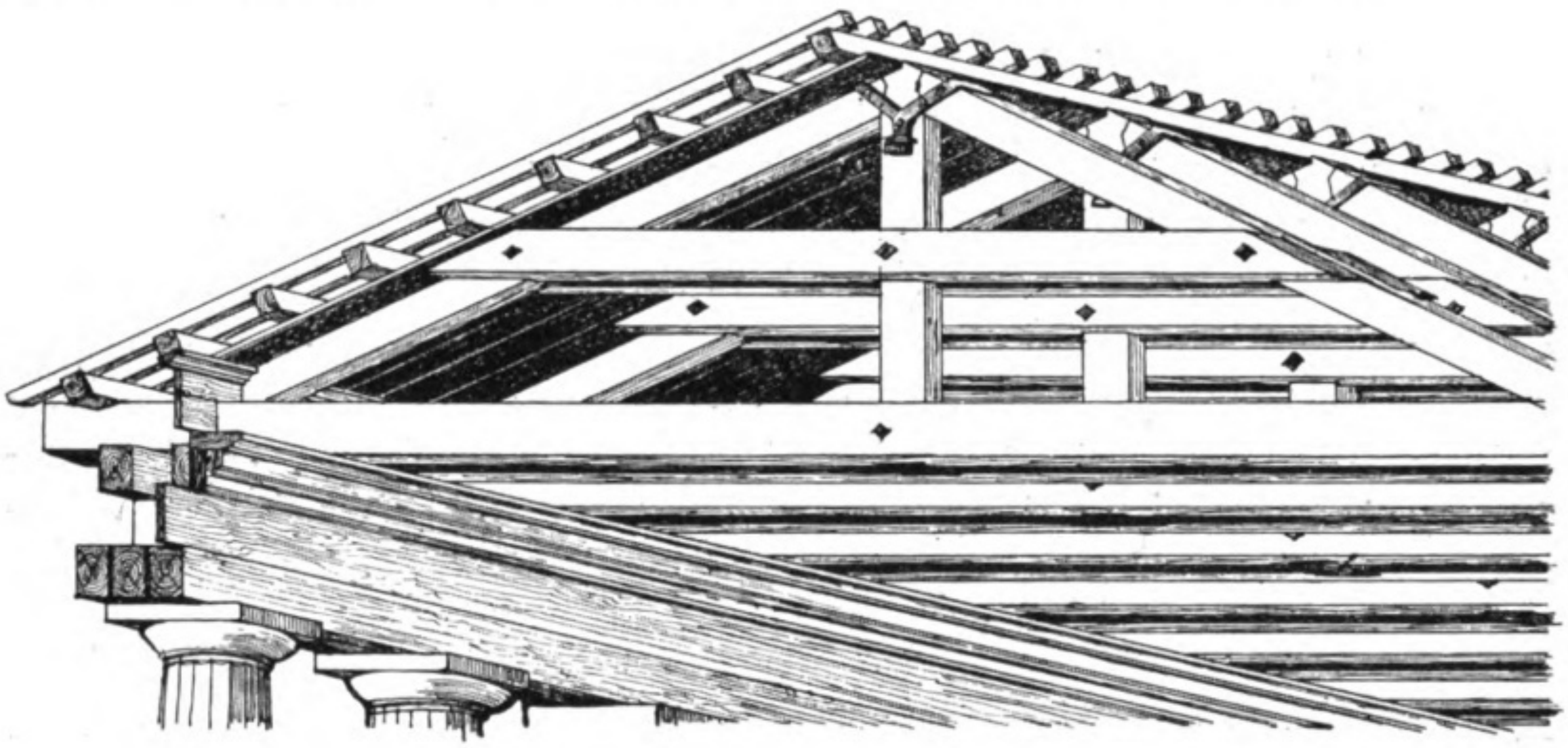


Abb. 8.

Es waren danach die templa unten verschalt und den Doppelkamm bildeten innen die sichtbaren in den Dachschrägen — fastigia [86]) — liegenden Gespärre (Abb. 8 [87]).)

Ich möchte nunmehr weitere Einzelheiten des Rekonstruktionsversuches (Abb. 2—5) an der Hand des Vitruvschen Textes zur Sprache bringen:

Die lückenlose Herumführung des porticus, die allein dem Wortlaut des Textes Genüge tut — das Wort circa in der Wendung porticus eius c i r c a testudinem pag. 106, 16 weist darauf hin — scheint mir auch eine sachliche Notwendigkeit zu sein: Eine Unterbrechung des porticus vor dem pronaos, wie sie aus dem Text der Beschreibung bisher von allen Erklärern herausgelesen ist, widerspricht nicht nur dem Schema

[86]) fastigium = Neigung, Gefälle.

[87]) Abb. 8 zeigt unter der testudo auch die sicherlich anzunehmende Verschalung des Gebälkes, die unter den transtra ein ebenso selbstverständliches Abschlußglied erhalten hat. Erwähnt sind diese Glieder folgerichtigerweise im Text ebensowenig wie andere formale Teile; vgl. dazu die Ausführungen S. 34 ff.

In den Schnitten Abb. 3—5 sind diese Glieder fortgelassen, um ein möglichst klares Bild der den Textangaben entsprechenden Teile zu schaffen.

der antiken Basilikaanlage, sondern würde auch die praktische Verwendung des oberen Umganges erheblich beeinträchtigen. Von einem »ambulare supra basilicae contignationem« — wie es Vitruv bei der generellen Beschreibung der Basiliken pag. 106, 9, voraussetzt — kann in diesem Falle gar nicht mehr die Rede sein. In gleicher Weise weist dasselbe Wörtchen circa pag. 107, 10 in der Wendung supra columnas... trabes sunt circa conlocatae darauf hin, daß auch der Architrav nicht unterbrochen wurde, sondern ringsherum durchging.

Diesen durch den Wortlaut des Textes wohlbegründeten Annahmen gegenüber muß es zunächst auffallen, daß im Text keine Angabe über die bei Herumführung des porticus vor dem tribunal und in der Säulenlücke notwendig werdenden Pfeiler zu finden ist. In Wirklichkeit sind diese aber für das ganze konstruktive System so wenig bestimmend und ergeben sich auch bei folgerichtiger Weiterführung des Systems der angegebenen parastaticae so selbstverständlich, daß ihre Nichterwähnung ebensowenig ins Gewicht fallen kann, wie andere Auslassungen wichtigerer Teile. Sie verliert sogar alles Auffallende, wenn wir an das Fehlen jeder Angabe über die doch zweifellos vorhanden gewesenen Treppen denken.

Dabei scheint sogar ein besonderer Umstand auf das Vorhandensein der parastaticae an der pronaos-Seite der Anten (*p* in Abb. 2) und damit auch auf die Durchführung eines entsprechenden Systems vor dem tribunal hinzuweisen. Der Durchmesser des Halbkreises vom tribunal ist nämlich nach der Textangabe 46 Fuß. Der Zwischenraum zwischen den beiden Anten beträgt jedoch nach dem Schema der Aufteilung 49 Fuß. Die Differenz von 3 Fuß würde genau der Dicke der beiden parastaticae *p* an den Anten entsprechen, die den Unterzug des Umganges aufzunehmen hätten, wenn wir diesen parastaticae das gleiche Maß geben wie den Säulenparastaticae (Abb. 9). In diesem Fall würden also die in der Beschreibung fehlenden parastaticae einfach das System der Säulen-parastaticae fortführen.

Was die Treppen anbetrifft, so legt das vollständige Übergehen dieses Gegenstandes in der Beschreibung wenigstens den Gedanken nahe, daß sie innerhalb des Baukörpers der Basilika untergebracht waren. Die Nichterwähnung eines besonderen Treppenhauses [88]), das auch in der äußeren Gestaltung der ganzen Anlage stark mitsprechen würde, wäre jedenfalls noch auffallender als das Verschweigen einer Treppenanlage, wie sie etwa der in Abb. 2 dargestellten entsprechen würde [89]).

Im übrigen wird hier jede Annahme immer nur eine freie und rein gefühlsmäßige Ergänzung des Bildes sein. Weder der Text noch der Zusammenhang lassen weitere Schlüsse zu.

Von dem pronaos sagt uns der Text nur noch, daß er seitliche Wände gehabt

---

[88]) Zwei Treppenhäuser zu beiden Seiten des pronaos nimmt Choisy an; a. a. O.

[89]) Die in den Ecken liegenden Treppen entsprechen auch der Prestelschen Annahme; a. a. O.

hat: denn diese haben ebenso wie die Säulen und Anten die Dachbinder getragen [90]). Über dem pronaos, der »aedis augurii«, eine testudo anzunehmen, halte ich für falsch. Der Text spricht von einer solchen in Wirklichkeit nur bei dem Mittelschiff der Basilika. Ich glaube sogar, daß die Bezeichnung des pronaos als einer »aedis« dieser Annahme direkt widerspricht: Denn mit dem Raumbegriff »aedis« verbindet Vitruv ersichtlich als selbstverständliche Forderung den Abschluß durch eine gerade Decke [91]).

Irgendwelche Angaben über architektonische Einzelheiten werden im übrigen im Text weder für den pronaos noch für die Basilika selbst gemacht. Wir erfahren nicht einmal etwas über die Zugänge oder über die Fensteröffnungen, auch kein architektonisches Wandglied findet irgendwelche Erwähnung. Wir müssen uns also darüber im Klaren sein, daß auf Grund des Textes weder von dem äußeren Bild der Anlage noch von der formalen Durchbildung des Innenraumes eine sichere Vorstellung gewonnen werden kann. Andererseits können wir in dieser Art der Beschreibung eine gewisse Folgerichtigkeit nicht verkennen.

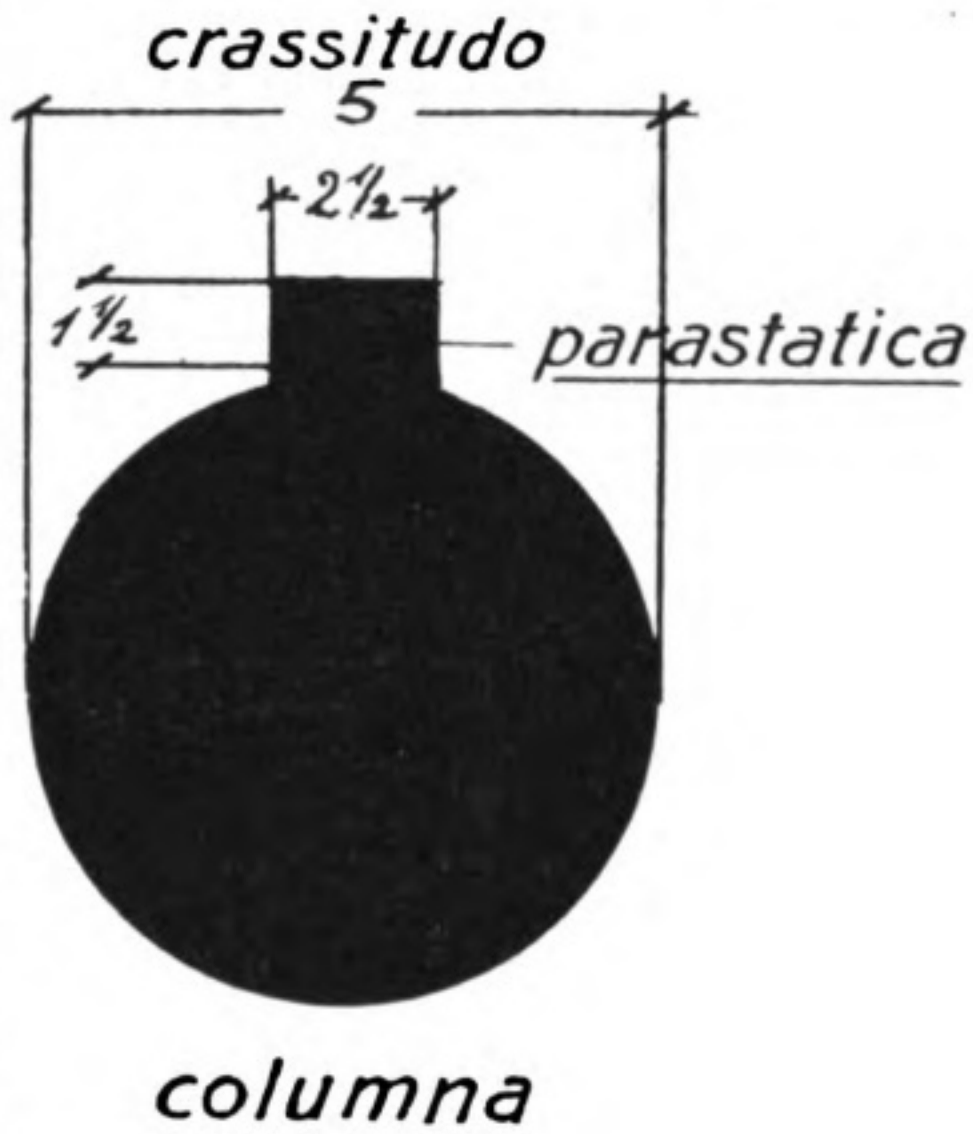


Abb. 9.

Gegen diesen ganz ausgesprochenen Grundzug des Textes ist ganz besonders bei der Erklärung des Säulengebälks der Basilika gefehlt worden. Hier gebraucht Vitruv keinen der ihm sonst geläufigen Ausdrücke, die sich auf die formale Ausgestaltung beziehen; er spricht weder von einem epistylium, noch von einem zophorus noch von der corona. Man hat seiner Schilderung trotzdem dadurch zu Hilfe kommen wollen, daß man das Schema seiner Säulenordnungen auf den zimmermannsmäßigen und in den Hauptzügen kaum mißzuverstehenden Verband seiner Zimmerhölzer anwandte.

Zu welchen technischen und textkritischen Unmöglichkeiten dieses Verfahren führt, zeigt der von Quicherat auf Grund seiner Auslegung rekonstruierte Querschnitt der Basilika [92]). Aus den drei Hölzern, die nach dem unzweideutigen Wort-

[90]) pag. 107, 18. — transtra cum capreolis columnarum contra corpora et autas et parietos pronai conlocata. —

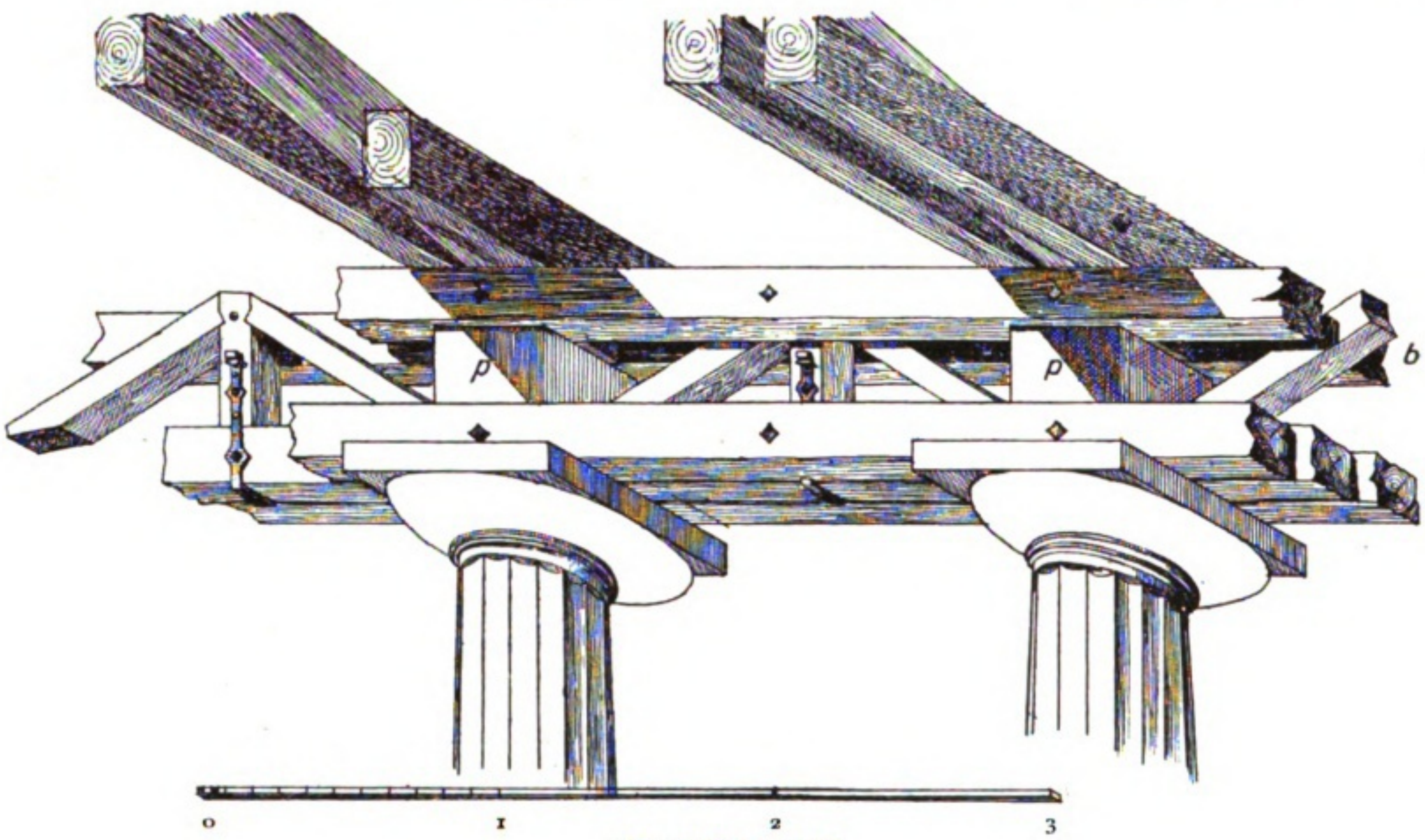
[91]) pag. 96, 23: quae altitudo aedis (sacrae) e pavimento ad l a c u n a r i a fuerit; auch die Räume des Hauses haben lacunaria: vgl. pag. 141, 9; 143, 24; 142, 9; 149, 25; 166, 2. Bei den öffentlichen Gebäuden ist es für die curia vorausgesetzt pag. 108, 7.

Der Gegensatz von testudo und aedis kommt auch in Ciceros Brutus, Cap. 23, zum Ausdruck: Galba, der bis zum letzten Augenblick bei der Ausarbeitung einer Verteidigungsrede sozusagen in einem Dachraum — in quadam testudine — gesessen habe, sei dann »in die Räume hinausgekommen« — in aedes exisse — d. h. in die eigentlichen Wohnräume.

[92]) Quicherat, a. a. O. pl. III.

laut des Textes über den Säulen liegen sollen, werden dabei sechs, aus den zwei oberen Hölzern werden vier! Die ganze Form wird gerade auf ein korinthisches Gebälk, das man allenfalls auf diese Weise herausrechnen kann, übrigens nur deswegen zugeschnitten, weil die Säule mit einer Höhe von 10 m Durchmessern nur in den korinthischen Kanon zu passen scheint.

Um diesen Annahmen irgendwelche Beweiskraft zu geben, fehlt für mich in dem ganzen Gedankengang das wichtigste Zwischenglied: nämlich der Nachweis, daß unser von Vitruv vielleicht Jahrzehnte vor seiner literarischen Tätigkeit und



Röm. Fuß (0,296 m).
Abb. 10.

jedenfalls mit bescheidenen Mitteln ausgeführtes Bauwerk wirklich dem Formenkanon genau entsprechen mußte, den derselbe Architekt später an der Hand griechischer Quellen als architektonisches Ideal aufgestellt hat.

Schon die Säulen als korinthische zu betrachten erscheint mir bedenklich. Vitruv bezeichnet an allen Stellen, an denen es sich um Säulenverhältnisse handelt [93]), mit geradezu ängstlicher Gewissenhaftigkeit die Säulenteile, Kapitäl, Schaft, Basis, die bei seiner Maßangabe ein- oder auszuschließen sind. In Anbetracht dieser Eigenart seiner Darstellungsweise halte ich es für gewagt, in unsern Basilikasäulen, deren Kapitäle ausdrücklich als in das angegebene Maß einbegriffen genannt sind, ohne daß dabei einer Basis Erwähnung getan wird, andere als basislose, also dorische Säulen zu sehen. Freilich entspricht ihr überschlankes Verhältnis nicht dem von

[93]) pag. 91, 20 ff.; 100, 25; 118, 13; 122, 25; 123, 4 u. 8.

Vitruv beschriebenen griechischen Kanon; es steht jedoch unter den Bauten dorischen Stils in Italien durchaus nicht vereinzelt da[94]).

Bei dem Gebälk sehe ich aber überhaupt keine Notwendigkeit, aus diesem inneren Gebälk ein vollständiges korinthisches Konsolgebälk zu machen. Wie dem aber auch sei: Die Frage nach der formalen Ausbildung der Balkenkonstruktion, die sicherlich in der Art einer Verschalung erfolgte[95]), ist jedenfalls aus dem Text der Beschreibung nicht zu beantworten. Dagegen kann vielleicht eine eingehende Betrachtung des gebotenen konstruktiven Zusammenhangs zur Erklärung der in Frage kommenden Textstellen weiteres Material liefern.

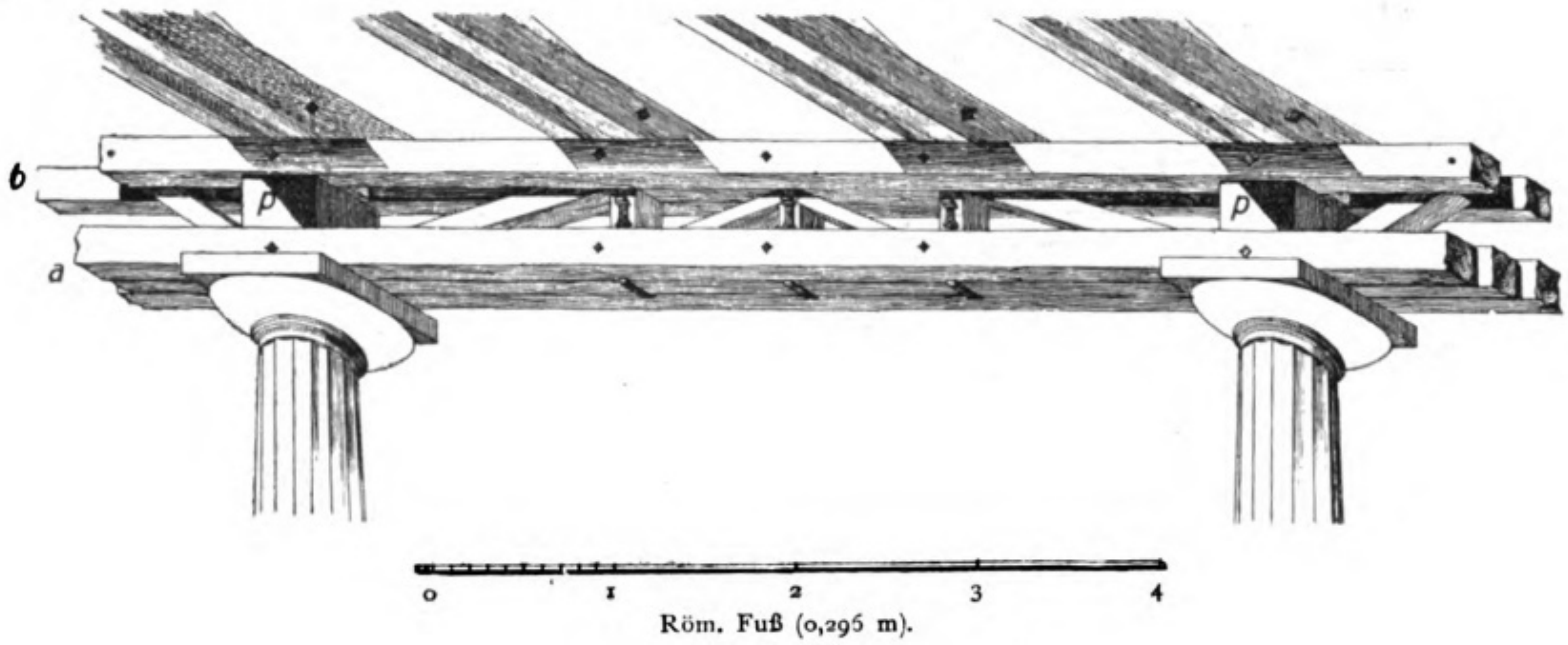


Abb. 11.

Die Konstruktion sieht folgendermaßen aus: Über den Säulen liegen Architravbalken — trabes —, die aus drei verdübelten Hölzern — tigna compacta — von 2 Fuß Höhe bestehen (*a* Abb. 10). Darauf folgen jedesmal über den Säulen stehende massive Pfeiler — pilae — von quadratischem Querschnitt 4 zu 4 Fuß und von 3 Fuß Höhe (*p* Abb. 10). Auf diesen liegen wiederum Balken — trabes — (*b* Abb. 10), die aber nur aus zwei Hölzern von 2 Fuß Höhe bestehen. Diese beiden sind im Gegensatz zu den unteren Hölzern keine tigna compacta, sie halten also zwischen sich Spielraum.

Bei der Betrachtung dieser Konstruktionsteile, vom technischen Standpunkt drängen sich folgende Fragen auf:

Welche Absicht liegt der zangenartigen Form der obersten Balkenlage (*b*) zugrunde? Ohne Verbindung miteinander müssen sich die beiden Hölzer auf die Dauer trotz ihrer bedeutenden Stärke — wie der Zimmermannsausdruck lautet — »durchhängen«. Denn die Spannweite beträgt an den Schmalseiten der Basilika über 17 Fuß. Wenn die Anordnung daher eine brauchbare Konstruktion vorstellen

---

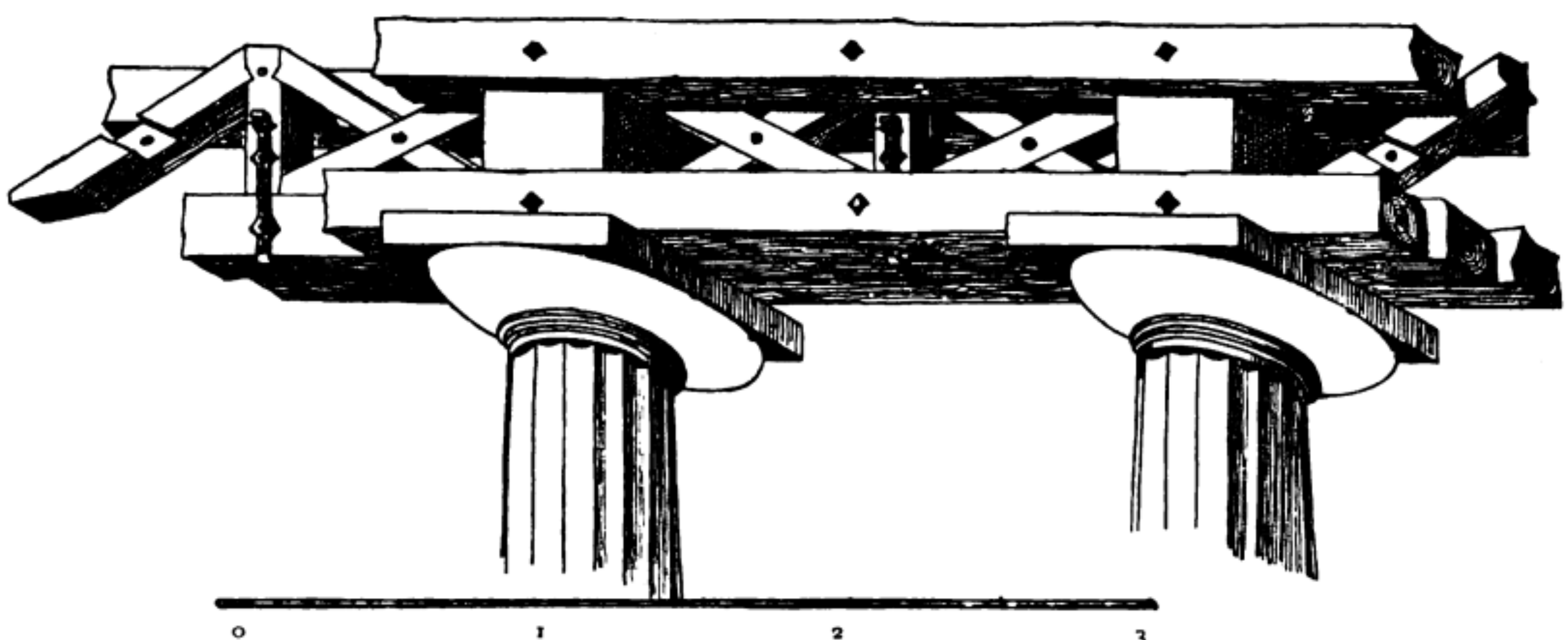
94) Vgl. Durm, a. a. O. S. 375.

95) Vgl. Abb. 8 und die Anmerkung 87 auf S. 31.

soll, müssen die beiden Hölzer einen Konstruktionsteil zwischen sich haben, der sie in der Mitte der freien Länge abstützt, worauf auch ihre Form an sich schon hinweist.

Weshalb besteht überhaupt keine konstruktive Verbindung zwischen den oberen und unteren trabes derart, daß sie zusammen ein wirkliches Trägersystem bilden? Zwischen beiden liegt ein 3 Fuß breiter Hohlraum, über dessen Verwendung Vitruv gar nichts zu sagen scheint. Die ganze Anordnung erhält dadurch etwas unfertiges und scheint auf einen fehlenden Konstruktionsteil geradezu hinzuweisen.

Der Mangel macht sich besonders bemerkbar über der mehr als 49 Fuß breiten



Röm. Fuß (0,296 m).
Abb. 12.

Säulenlücke. Die beiden unverbundenen Balken *b* müßten hier die beiden mittleren Dachbinder tragen [96]), wozu sie selbstverständlich außerstande sind. Es müßte deswegen eine besondere Hängekonstruktion im Dach aufgestellt werden, um diese Balken und zugleich den schweren Architrav (*a*) daran aufzuhängen, der ohne diese Maßnahme ebenfalls »durchhängen« würde. Dann aber bleibt die Tragfähigkeit dieser schweren Hölzer vollkommen unausgenutzt und man fragt sich unwillkürlich, weswegen denn die bei dem Gebälk vorhandene große Konstruktionshöhe keine Verwendung gefunden haben sollte.

Ich halte eine derartige Lücke im Konstruktionsgerüst einfach für undenkbar und nehme deswegen die in Abb. 10—12 dargestellten Hänge- und Sprengewerke als vorhanden an, auf die die ganze Anlage des Konstruktionsgerüsts — besonders auch die Lage und zangenartige Form der Balken *b* hinweist, und die nach meiner Meinung auch im Text Erwähnung finden. Denn ich glaube, daß Vitruv unter den »fulmenta« (pag. 107, 14) diese Zwischenkonstruktion versteht.

Von der Stellung der Pfeiler heißt es im Text: »supra trabes contra capitula ex fulmentis dispositae pilae sunt conlocatae«. Unter den »fulmenta« sind nicht

[96]) Vgl. Abb. 5.

die pilae selbst zu verstehn; der Zusatz »ex fulmentis dispositae« wäre erstens einmal bedeutungslos und ganz überflüssig; denn die pilae sind an sich schon »Stützpfeiler und zwar massive; dann aber können diese Pfeiler von Vitruv auch niemals fulmenta genannt werden.

Unter dem Stammwort von fulmentum — dem »fulcire« — kann sich Vitruv nach meiner Überzeugung niemals die Funktion eines Steinpfeilers vorstellen, der eine senkrechte Last trägt, sondern nur die Wirkung einer »Steife«. Der Vitruvsche Ausdruck fulcire entspricht durchaus unserem technischen Terminus: »steifen«, »absteifen«. Ebenso deckt sich das Vitruvsche Wort »fultura« ausnahmslos genau mit dem in unserer Technik gebräuchlichen Wort »Steife«. Fultura ist vor allem immer ein Holz und zwar ein zur Absteifung dienendes Rüstholz [97]).

Von diesem Grundbegriff des Stammworts wird sich auch der Begriff fulmentum nicht allzuweit entfernen können. Wenn also unter den »fulmenta« nicht die schon ohne den Zusatz in ihrer Stellung genau festgelegten Mauerpfeiler verstanden werden können, so liegt es nahe, in dem Ausdruck den Hinweis auf das in Abb. 10—12 angegebene Sprengewerk [98]) zu sehen. Denn für die Streben einer solchen Konstruktion ist das von fulcire abgeleitete fulmentum [99]) ein außerordentlich bezeichnender Ausdruck. Die »ex fulmentis dispositae pilae« wären danach »dem Sprengesystem entsprechend verteilte Mauerpfeiler«.

Die Sprengewerke füllen an ihrem oberen Ende die vorhandene Lücke zwischen den beiden mit Spielraum verlegten Hölzer aus, die dieses Kopfende der Zwischenkonstruktion zangenartig fassen und dadurch Halt bekommen [100]).

In seiner Form bekommt das Konstruktionsgerüst des Gebälks durch diese Zwischenkonstruktion das Aussehen eines Zaunes oder einer hölzernen Brustwehr. Die Ähnlichkeit mit dem bekannten in der Antike ständig wiederkehrenden Geländerschema ist besonders auffallend, sobald wir die Strebenlagen dieser Konstruktion in der in Abb. 12 gezeichneten Weise durchführen würden. Es erscheint mir wohl möglich, daß das rätselhafte Attribut evergancae, mit dem im Text die oberen trabes bezeichnet werden, durch diese Besonderheit der Konstruktionsform seine Erklärung findet.

Die von Quicherat [101]) vorgeschlagene Ableitung aus dem lateinischen Stammwort vergere ist durchaus auf seine technisch kaum mögliche und dem Wortlaut des

97) pag. 152, 17; 244, 10; 284, 8.

98) Dieses Konstruktionsglied bildet für die Balken *b* ein Sprengewerk, für die Balken *a* ein Hängewerk. Man könnte es demnach unter die »kombinierten Sprenge- und Hängewerke« rechnen.

99) fulmenta wäre »Steifen- oder Strebewerk«. Der Ausdruck würde also gerade die Funktion der für die Sprenge- oder Hängekonstruktion wesentlichsten Hölzer, der Sprenge- bzw. Hängestreben in treffender Weise bezeichnen.

100) Über der Säulenlücke erhält das Sprengesystem die in Abb. 11 gezeichnete Form, die sich innerhalb des Konstruktionsgerippes bequem unterbringen läßt. Hierdurch wird die von Vitruv angegebene Verteilung der Dachbinder erst verständlich.

101) a. a. O. S. 69.

Textes widersprechende Rekonstruktion des Gebälks zugeschnitten und muß deswegen mit der Aufgabe seiner Konstruktion fallen gelassen werden. Es bleibt dann aber kaum etwas anderes übrig als auf eine Ableitung aus dem Griechischen, die bei der ganzen Wortform überhaupt naheliegt, wieder zurückzugreifen:

Ich vermute hinter dem Wort einen griechischen Zusatz — ἐφ' ἑρκάνῃ — vielleicht sogar von späterer Hand, denn darauf weist wohl die Form ἑρκάνη [102]) hin, die anscheinend mit ἕρκος gleichbedeutend ist. Dieser Zusatz würde ein für die Lage der trabes bezeichnender Hinweis auf das Konstruktionsbild sein und »auf dem Zaunwerk oder Riegelwerk liegend« bedeuten.

Um einen Vergleich des Textes mit dem in Abb. 2—5 gegebenen Bild der geschilderten Bauanlage im Zusammenhang zu ermöglichen, lasse ich den Wortlaut desselben [103]) und eine Übersetzung folgen:

Non minus summam dignitatem et venustatem possunt habere comparationes basilicarum, quo genere Coloniae Juliae Fanestri conlocavi curavique faciendam, cuius proportiones et symmetriae sic sunt constitutuae:

»Nicht weniger können derartige Basilikensysteme, wie ich sie für die Colonia Julia Fanestris nach meinem Entwurf ausführen ließ, recht gute Haltung und gutes Aussehen aufweisen; die Verhältnisse und Einheitsmaße dieser Basilika sind folgendermaßen festgesetzt:

mediana testudo inter columnas est longa pedes CXX, lata pedes LX. porticus eius circa testudinem inter parietes et columnas lata pedes XX. Columnae altitudinibus perpetuis cum capitulis pedes L, crassitudinibus [104]) quinûm, habentes post se parastaticas altas pedes XX, latas pedes II S, crassas I S, quae sustinent trabes, in quibus invehuntur porticuum contignationes.

Die »testudo« in der Mitte ist zwischen den Säulen 120 Fuß lang, 60 Fuß breit. Ihr Seitenschiff ist rings um die »testudo« zwischen den Wänden und den Säulen 20 Fuß breit. Die Säulen messen in ganzer Höhe mit den Kapitälen 50 Fuß, in der Stärke je 5 Fuß; sie haben an ihrer Rückseite Pfeiler von 20 Fuß Höhe, $2^1/_2$ Fuß Breite und $1^1/_2$ Fuß Stärke, welche die Unterzüge tragen, in die die Balkendecken der Seitenschiffe eingelassen sind.

supraque eas aliae parastaticae pedum XVIII, latae binûm, crassae pedem, quae excipiunt item trabes sustinentes cantherium et porticûm, quae sunt summissa infra testudinem, tecta.

Über diesen Pfeilern befinden sich andere von 18 Fuß, je 2 Fuß breit und 1 Fuß stark zur Aufnahme der Unterzüge, die den Sparren und die unterhalb der »testudo« liegenbleibenden Dächer der Seitenschiffe tragen.

[102]) ἑρκάνη kommt nach Angabe Papes nur bei Themistius vor. Das Fehlen in der früheren Literatur schließt aber eine viel frühere Verwendung des Wortes als Handwerksausdruck nicht aus.

[103]) Neuausgabe von F. Krohn, a. a. O. pag. 106, 12—107, 27.

[104]) crassitudo columnae ist bei Vitruv der untere Säulendurchmesser.

reliqua spatia inter parastaticarum et columnarum trabes per intercolumnia luminibus sunt relicta.

Der zwischen dem Pfeiler- und den Säulenunterzügen verbleibende Raum ist in den Säulenzwischenräumen für den Lichteinfall freigelassen.

columnae sunt in latitudine testudinis cum angularibus dextra ac sinistra quaternae, in longitudine, quae est foro proxima, cum isdem angularibus octo, ex altera parte cum angularibus VI, ideo, quod mediae duae in ea parte non sunt positae, ne impediant aspectus pronai aedis augurii [105]), quae est in medio latere parietis basilicae conlocata spectans medium forum et aedem Jovis.

In der Breitseite der »testudo« befinden sich mit Einschluß der Ecksäulen je vier Säulen rechts und links, in der Langseite, die dem Forum zunächst liegt, mit Einschluß der gleichen Ecksäulen acht, auf der andern Seite mit den Ecksäulen sechs Säulen; die mittleren beiden sind auf dieser Seite nämlich fortgelassen, um die Augural-Biicke von der Vorhalle nicht zu hindern, einem Auguralraum, der in der Mittelachse der Basilikawand angeordnet ist mit der Front nach dem Forum und dem Tempel des Jupiter.

item tribunal, quod est in ea aede, hemicycli schematis minoris curvatura formatum; eius autem hemicycli in fronte est intervallum pedes XLVI, introrsus curvatura pedes XV, uti, qui apud magistratus starent, negotiantes in basilica ne impedirent.

Das in diesem Raume liegende Tribunal wird durch die Krümmungslinie eines Halbkreises — der kleineren Zirkelfigur (sc. von den beiden vorhandenen Zirkelschlägen) — gebildet. Die Verbindungslinie des Halbkreises dieses tribunals an der Stirnseite [106]) beträgt 46 Fuß, die seines (sc. des Tribunals) Bogenstücks [107]) nach innen gemessen 15 Fuß, so daß die Umgebung der obrigkeitlichen Personen nicht das in der Basilika geschäftlich tätige Publikum stört.

supra columnas ex tribus tignis bipedalibus compactis trabes sunt circa conlocatae, eaeque ab tertiis columnis, quae sunt in interiore parte, revertuntur ad antas, quae a pronao procurrunt, dextraque et sinistra hemicyclium tangunt. supra trabes contra capitula ex fulmentis dispositae pilae sunt conlocatae, altae

Über den Säulen liegen ringsherum Unterzüge aus drei, 2 Fuß hohen, verdübelten Hölzern, sie laufen von den dritten an der Innenseite befindlichen Säulen nach den Anten, die vor die Vorhalle vorspringen und rechts und links den Halbkreis berühren. Auf den Unterzügen stehen den Säulenkapitälen ent-

[105]) Text: Augusti. Vgl. die Ausführungen auf S. 24.

[106]) der Durchmesser.

[107]) des Segmentbogens.

pedes III, latae quoqueversus quaternis. supra eas ex duobus tignis bipedalibus trabes — ἐφ' ἑρχάνῃ [108]) — circa sunt conlocatae.

sprechend, einem Sprengewerk gemäß ververteilte, Steinpfeiler, 3 Fuß hoch und je 4 Fuß allseitig breit. Auf diesen liegen ringsherum Unterzüge — wie über ein Zaunwerk hin — aus zwei Hölzern von 2 Fuß Höhe.

quibus insuper transtra cum capreolis columnarum contra corpora et antas et parietes pronai conlocata sustinent unum culmen perpetuae basilicae, alterum a medio supra pronaum aedis. ita [109]) fastigiorum duplex pectinata dispositio extrinsecus tecti et interioris altae testudinis praestat speciem venustam.

Auf diesen Unterzügen liegen über den Säulenkörpern, den Anten und den Wänden der Vorhalle Querbalken mit capreoli-Gespärren. Sie bilden die Konstruktion einmal des durchgehenden Daches der Basilika, das andere Mal des von der Mitte aus über die Vorhalle geführten Daches. Die zweiseitig kammartige Form der Dachschrägen, die außen das Dach und innen die hohe »testudo« bilden, gibt dabei ein gutes Bild ab [110]).

item sublata epistyliorum ornamenta et pluteorum columnarumque superiorum distributio operosam detrahit molestiam sumptusque imminuit ex magna parte summam. ipsae vero columnae in altitudine perpetua sub trabes testudinis perductae et magnificentiam inpensae et auctoritatum operi adaugere videntur.

Die Fortlassung ausgebildeter Säulengebälke nebst Brüstungsmauern und der Wegfall von oberen Säulen [111]) erspart viele und schwierige Arbeit und vermindert zu einem wesentlichen Teile die Kostensumme. Dagegen erwecken gerade die in ganzer Höhe bis unter das Gebälk der »testudo« durchgeführten Säulen den Anschein großartigen Aufwandes und verschaffen dem Werke Monumentalität.«

Auf der Grundlage dieses Textes werden wir uns zwar niemals ein fertiges Bild der Bauanlage wiederschaffen können: Das ist mit den verlorengegangenen Abbildungen, die wir bei dem Vitruvschen Urtext voraussetzen dürfen, unwiderbringlich dahin.

Aber wenn wir auch dementsprechend unser Ziel kürzer stecken müssen, so bleibt doch der baugeschichtliche Wert dieses Dokuments in seiner vollen Bedeutung bestehen. Zur Erklärung und Sicherung der wertvollen Textstelle sollen die vorstehenden Ausführungen einen Beitrag liefern.

[108]) Der Wortlaut des Textes ist: everganeae; vgl. die Ausführungen S. 38.

[109]) Das Adverb ita kann hier keinesfalls mit »so« übersetzt werden, denn der Satz steht nicht im logischen Zusammenhang einer Folge mit dem Voraufgehenden. Sinngemäß würde das »ita« durch ein »item« ersetzt.

[110]) Vgl. die Ausführungen auf S. 30f.

[111]) Alles Architekturteile, die bei einer Ausführung nach dem im generellen Teil des Kapitels, pag. 105, 24 ff. gegebenen Schema notwendig würden.

SAPPHO UND DIE NAJADE — TIZIANS »HIMMLISCHE UND IRDISCHE LIEBE«.

VON

JOS. POPPELREUTER.

Bis zu welchem Grade der Kunstgeist der Renaissance sich in den Jahrzehnten um 1500 dem Reiz des geheimnisvollen Dunkels hingegeben hatte, dafür sind die vielerörterten Illustrationen der Hypnerotomachia Poliphili aus der Druckerei des Aldus Manutius, Venedig 1499, das beste Zeugnis. Aus dem Inhalte dieses seltsamen Buches ersehen wir auch die geistige Quelle jenes neuen Stroms in dem Inhalt der Renaissancemalerei: es ist eben die für den jugendlichen Geist der Altertumsforschung noch stark phantastisch untermischte Antike; das Buch ist treffend der »Roman der Antike« genannt worden. Für den Renaissance-Italiener sind die Ruinen der Römer und was sich in ihnen von Bildresten findet, voll von Geisterspuk, die Literatur voll von Götter- und Heldenromantik. Es ist eben die romantische Epoche der italienischen Nation. Von dieser Seite der schwer verständlichen antiken Vorbilder bekam die Vorliebe für die schon vom Mittelalter reichlich gepflegte Allegorie einen neuen Anstoß. Von ihr ging auch ein neuer Strom auf unsere Deutschen vom Beginn des 16. Jahrhunderts über, um sich bei ihnen hinwiederum mit gewissen nationalen Elementen zu einem oft schwer durchdringbaren Romantismus faustischer Art zu verbinden.

Indes dürfen wir nicht zu rasch darin sein, jedwedes nicht sofort verstandene Bild der Renaissance unter dieser Rubrik willkürlich schöner Gestaltenrhapsodik unterzubringen; denn notwendig wird jede Epoche, welche illustrativ stark produziert, zu gewärtigen haben, daß ein Teil ihres Werkes, sobald nicht für die Bezeichnung des Stoffes klar Sorge getragen wird, der Zukunft unverstanden bleiben kann. Standen nicht die alten Perihegeten oft ratlos vor den Tempelskulpturen ihres Landes? Und wie manches Historienbild des 19. Jahrhunderts verbirgt sich schon jetzt unter einem leichten Schleier der Unverständlichkeit! Indes der Zug der Abwendung von glatter Verständlichkeit ist in der Hochrenaissance allgemein und erstreckt sich auch auf das kirchliche Bild, wenigstens insofern, als man sich nicht die Mühe gibt, das in sich durchaus klar Gedachte mit der nötigen Nachdrücklichkeit nach außen dauernd festzulegen. Wenn z. B. Vasari im Angesicht der allegorischen Fresken Giorgiones am Fondaco dei Tedeschi in Venedig mit einer unverkennbaren Beimischung von Ärgerlichkeit bemerkt, er verstehe deren Inhalt nicht und habe trotz aller Erkundigungen in Venedig von niemand erfahren können, was sie bedeuten, »chè nel vero non si ritrova storie che abbino ordine«, so möchte man ihm, so sehr man seinen Verdruß mitempfinden mag, doch zurückgeben, er möge sich darauf besinnen, daß auch bei seinem Herrn und Meister in Rom es nicht viel besser sei. Wir würden

Vasari fragen, ob er wohl meine, daß ein nach Rom zugereister Venezianer vor dem Jüngsten Gericht Michelangelos ohne einen wohlorientierten Cicerone besser daran sei, wie er selbst in Venedig vor den Fresken Giorgiones; denn von der schlichten volkstümlichen Deutlichkeit eines mittelalterlichen Kirchenkünstlers, der seine Heiligen allgemach durch Marterinstrument, Spruchzettel oder Unterschrift klar kenntlich macht bis zum Jüngsten Gericht Michelangelos, wo das ganze Gewoge der Gestalten und himmlischen Chöre bis auf einen kleinen Bruchteil unbenennbar ist — welch ein Schritt zu vornehmer Unbekümmertheit gegenüber dem Bedürfnis des Publikums nach gemächlicher Verständlichkeit! Wie dankbar würden selbst wir heute für ein kleines Merkzettelchen über die Gestalten sein, um die Geschichte der kirchlichen ikonographischen Vorstellungen bis zu jenem Höhepunkte abendländischer Kunst klar erkennen zu können!

In gleichem Maße verflüchtigt sich die Renaissance alsbald in das Reich der Undeutbarkeit, wenn sie, ohne für eine nähere Bezeichnung besorgt zu sein, Mythologien in die Landschaft hineinkomponiert, welche weiter ab vom Wege liegen und nicht ohne weiteres verstanden werden. Wir können die Geschichte dieser Bilderklasse in Florenz in der Villa der Medici beginnen lassen. Erst umständlich mußte man in unseren Tagen den homerischen Hymnus als das Vorbild für die berühmte »Geburt der Venus« des Botticelli darlegen. Die direkte Fortsetzung dieses florentinischen Geistes der etwas gesuchten Mythologien sind eben manche Schöpfungen des jungen Venedig bald nach 1500, wie etwa die sogenannte »Familie« des Giorgione und andere.

Aber ist es nicht das merkwürdigste, um nicht zu sagen, fatalste des ganzen, daß wir gegenüber Raphaels »Schule von Athen« und dem »Parnaß« in gleicher Ratlosigkeit stehen müssen, wo uns die Namensnennung eben des einzelnen doch so wichtig ist für das Verständnis des ganzen geistigen Inhalts jener Zeit? Wieviel würden wir hier geben für ein Teilchen jener schulmeisterlichen Deutlichkeit, mit welcher die Historienmaler des 19. Jahrhunderts die Erklärung ihrer Figurenvielheit nach Schema und Nummer zu Papier zu hinterlassen nicht versäumten; denn die Vorstellung der Renaissance von den Geistesgrößen des Altertums zu kennen, wie sollte es uns nicht als etwas vom wichtigsten in der Erkenntnis der ganzen Epoche erscheinen? Und in wie gleichem Geiste hier die Venezianer mit der übrigen Renaissance arbeiteten, dessen wird man bald inne, wenn man an Giorgiones »Feldmesser« denkt; Raphael hätte sie in eines seiner Bilder hineinkomponieren können. Sie sind wie seine eigenen Figuren auf dem Parnaß und in der Schule von Athen in leiser Aktion; man denke nur an die Gruppen der zeichnenden und zirkelnden Mathematiker und Astronomen. Wie seltsam, daß Wickhoff gegenüber diesem Werk des Venezianers in das Gebiet des Mythus abschweifte! Die ins Auge zu fassende Gruppe von Renaissanceschöpfungen lag ihm, wie scheint, ferner: diejenige eben der literarischen Größen des klassischen Altertums. Das Nächstliegende ist hier

das richtigste: es sind berühmte Männer, sicher annähernd richtig benannt als »Philosophen«. So erscheint auch die schreibende Figur im Musenhof der Isabella Gonzaga im Louvre von Lorenzo Costa in einem verwandten Kostüm und in ähnlicher Haltung.

Die Rekonstruktion der Bildgestalten antiker Geistesgrößen und Helden durchzieht dauernd die Zeit. Ich deute diesmal nur weniges an: die Angelegenheit der Statue Virgils war für Mantua eine Staatsangelegenheit (Burckh. I. S. 339). Zu der beabsichtigten Wiederaufrichtung durch Isabella sollte Mantegna die Zeichnung machen. Die Angelegenheit spielte in den Jahren um 1500. In Sulmona verehrte man Ovids Andenken, und zwar, wie scheint, durch Bildsäule und Siegel (Burckh. I. S. 338). 1493 war in Verona auf der Attika des schönen, vom gelehrten Fra Giocondo erbauten Rathauses die Reihe der berühmten Männer Veronas aus dem römischen Altertum fertiggestellt: Cornelius Nepos, Catull, Vitruv, Plinius d. J., Aemilius Macer. Die Venezianer mochten sie wie ihre eigenen begrüßen. Die äußere Reihungsform solcher Zusammenstellungen mit Hilfe der Attika sehen wir hier in die Kunstgeschichte eintreten. In Tizians Werk spielt die Folge römischer Kaiser eine Rolle, welche ihn für den Herzog von Mantua beschäftigte; man vermutet, daß er in Bembos Museum zu Padua die Anregung erhalten habe (Crowe u. Cavalcaselle p. 344). Ich zweifle auch nicht daran, daß jüngsthin Studniczka Recht gehabt hat mit der Deutung der Büste des sogenannten Uzzano von Donatello als Cicero[1]); so lange konnte sich merkwürdigerweise durch das Mangeln der Unterschrift die wahre Bedeutung verbergen. Ich hatte dieselbe längst notiert, als Studniczka sie unabhängig fand. Die antike Literatur fließt über von Erwähnungen der »Philosophen« und sonstigen Geistesgrößen, welche die Künstler gebildet hatten; kein Wunder bei der Vorliebe des gelehrten Hellenismus für pointierte Reihenbildungen berühmter Männer der verschiedensten Gebiete. Es bleibe hier ununtersucht, in welcher Zahl in den Händen der Renaissancesammler tatsächlich schon Bildnisse dieser Art sich fanden, welche inschriftlich bezeichnet waren. Jedenfalls war, wie allein schon die Kaiserporträts zeigen, wo die antiken Münzen leicht zur vollen Reihe verhelfen konnten, das Suchen nach den Bildnissen der antiken Persönlichkeiten ein überaus intensives, und man bedenke den starken Anteil, welchen allenthalten die Porträtköpfe an den Antikenfunden bis zu dieser Stunde zu haben pflegen. Sehr leicht ist deshalb derlei Material in den Händen der Renaissancesammler und der Künstler zu vermuten. Vasari (VIII S. 18) will wissen, daß Rafaels Gestalten auf dem Parnaß »furono cavati parte da statue parte da medaglie«.

Erwägt man nunmehr diese verschiedenen Gebiete, auf denen in jener Zeit Bilder entstehen konnten, deren Bedeutung später wieder verloren ging, sollte man dann nicht vor jedem unerklärten Bilde, wenn irgend möglich die Frage aufwerfen: wenn es nicht Allegorie oder Mythologie enthält, kann es dann nicht die Darstellung

[1]) Leipziger Winckelmannsvortrag 1911.

von historischen oder literarischen Persönlichkeiten enthalten? Eigentlich selbstverständlich! Und doch wie seltsam konnte es unterbleiben gegenüber dem berühmtesten der ungedeuteten Renaissancebilder der »Himmlischen und irdischen Liebe« Tizians. Ich will allerdings zur Entschuldigung zugeben, daß es bei diesem Bilde einer sehr starken Befreiung von dem äußeren mythologisierenden Eindruck bedarf, um aus dem Reich der Allegorie und Mythologie den Weg in dasjenige der historischen Persönlichkeit zu finden. Weil Tizian einen der wenigen in der antiken Literaturgeschichte gegebenen Gegenstände herausgriff, welcher sich seltsam auf der Scheide der historischen und der mythologischen Welt bewegt, mußte sein Meisterwerk, nachdem der Gegenstand einmal vergessen, das Schicksal haben, solange ein Rätsel zu bleiben.

Es ist Wickhoffs Verdienst, auf eine klar nennbare Deutung gedrungen zu haben. Freilich führte zunächst sein Versuch mit »Venus und Medea« auf ein Gebiet, das der Varianten herzlich viele zuließ. Die Reihe antiker Heroinen, denen Frau Venus ratend oder tröstend zur Seite gesetzt werden konnte, ließe sich sicher nicht unerheblich vermehren, namentlich sobald man einmal die im Bilde gegebene örtliche Szenerie in den Wind zu schlagen sich erlauben will. Es war nicht zu verwundern, daß alsbald die Bezeichnung »Venus und Helena« hinterherkam. Und dazu käme dann noch die Reihe der sterblichen Schönen, welche mit der weltbeherrschenden Liebesgöttin poetisch in Beziehung gesetzt worden sind.

Die Aufstellung der Reihen berühmter Frauen war schon älter. Boccaccio hatte in »De claris mulieribus« Mythologie und Geschichte seltsam naiv verbunden. Wachsend führen sich diese Frauengestalten in die bildende Kunst ein und gegen Beginn des 16. Jahrhunderts sind sie allerwärts gebräuchlich geworden. Einige Heroinen haben sich um diese Zeit des Tafelbildes hervorragend bemächtigt, wie Judith, Lucretia u. a. In der Kleinkunst, welche Schmuck oder Gerät der Frau bilden mußte, lagen sie selbstverständlich noch näher.

So sieht man also: das Feld war, wenn man mit der Deutung der »Himmlischen und irdischen Liebe« im Bereiche der Mythologie und der biblischen Geschichte blieb, ein enger umschriebenes wie dasjenige der Allegorie, aber doch immerhin ein unendlich weites.

Wir müssen also von einer anderen Seite kommen; wir müssen, wovon ich soeben ausging, die Probe auch auf das Gebiet der Literatur machen. Hat man dann einmal gegenüber unserem Bilde diese Frage aufgeworfen, so ist der Weg zum literarischen Vorbild alsbald gefunden. Die Wahl unter den dichtenden Frauen des Altertums ist nicht groß, und wir machen sofort die Probe auf Sappho. Die Kenntnis der Renaissance von ihr war, wie sogar heute noch, auf nicht allzu breiten Boden gestellt, und doch ist das Interesse für die sagenumwobene Gestalt der Dichterfürstin ein allenthalben fühlbares; unter den Frauengrößen der Antike tritt sie in den Vorstellungen der Zeit mächtig hervor. Boccaccio schon gibt in »De claris

mulieribus« eine poetisch verklärte Darstellung von ihr, welche die wesentlichsten Züge enthält und voll stärkster Betonung ihrer großen Bedeutung ist: Durch den Lorbeerhain des Parnaß in den Apollotempel gelangt und gebadet im Quell der Dichter, gesellt sie sich zu den Musen; er weiß, daß sie ein nach ihr benanntes besonderes Versmaß erfunden hat, und daß sie ihre unglückliche Liebe zu einem schönen Jüngling besang. Und ihre Bedeutung faßt er überschwänglich in die Worte: Nicht Kronen von Königen, nicht Mitren von Priestern oder Lorbeerkränze von Triumphatoren seien ruhmreicher als Sapphos Dichterkranz. Der Zeit Tizians ist sie völlig geläufig geworden: So erwähnen sie Castiglione, Bandello, Jul. Caesar Scaliger u. a. Ariost im XVIII. Gesang, 1, wo er zum Preise der Frauen anhebt, gibt das hohe Wort der Wertschätzung:

»Sapho e Corinna perche furon dotte
Splendono illustri et mai non veggon notte.«

Auch die antike Literatur, welche von ihren Bildnissen im Altertum berichtet, war den Renaissancegelehrten zugänglich: bei Cicero war die Bildnisfigur von der Hand des Silanion erwähnt, welche Verres aus dem Prytaneion von Syrakus raubte. Plinius erwähnte das Gemälde des Leon.

Auf dem Parnaß hat Raphael sie zu den Dichtern gesellt, die zehnte Muse zum Chor der neun anderen. Der hervorragende Platz, welchen er ihr gleich im Vordergrunde angewiesen, zeigt uns, daß sie vor der Gedankenwelt der Zeit keineswegs bloß im matten Schimmer einer fernen Erinnerung lag, sondern daß sie vielmehr allen lebhaft gegenwärtig war. Wie hätte es anders sein können, wo doch die griechischen Drucke des Aldus Manutius alle Altertumsfreunde interessierten und gerade 1508 die Aldinische Ausgabe von des Dionysius De compositione verborum und damit das schöne Originalgedicht der Sappho erschienen war, durch dessen genaue Anführung uns der Grammatiker den so einzigen Dienst erwiesen hat. Wie mußte bei der gesteigerten hellenisierenden Richtung der humanistischen Studien und bei dem reifer gewordenen literaturgeschichtlichen Verständnis diese Perle griechischer Dichtung besonders in Venedig auf den Kreis des Aldus wirken! Das Bild des florentinischen Humanistenkreises dürfte sich in Venedig wiederholt haben, vielleicht hier vorbildlich erschienen sein: die Künstler gehörten ihm an, sicher berührten sie ihn in nächster Nähe und was wir von Florenz wissen, daß die Gelehrten sich angelegen sein ließen, die jungen Künstler zu antikisierenden Arbeiten anzuregen — man denke ohne alles andere an das Verhältnis Polizians zum jungen Michelangelo für das Sujet der Kentaurenschlacht — ist in Venedig gleich oder ähnlich anzunehmen, um so mehr als das Haupt des Kreises, der große Drucker, wegen seiner Illustrationen den Kontakt mit der jungen Künstlergeneration suchen mußte.

Sappho ruft in dem Gedichte Aphrodite herbei, ihr zu erscheinen wie ehemals und ihr Trost im Liebesgram zuzusprechen:

„. . . . σὺ δ' ὦ μάκαιρα,
μειδιάσαισ' ἀθανάτῳ προσώπῳ,
ἤρε', ὄττι δηὖτε πέπονθα, κὤττι
    δ' ὖτε κάλημι,
    κὤττι ἐμῷ μάλιστα θέλω γένεσθαι
μαινόλᾳ θυμῷ. 'τίνα δηὖτε Πειθώ
μαῖς ἄγην ἐς σὰν φιλότατα, τίς σ', ὦ
    Ψάπφ', ἀδικήει; usw.

In Geibels Nachdichtung:

So dem Blitz gleich, stiegst Du herab und fragest,
Sel'ge mit unsterblichem Antlitz lächelnd:
'Welch ein Gram verzehrt Dir das Herz, warum doch
    Riefst Du mich, Sappho.'
        usw.

Schon wären wir geneigt, hier Halt zu machen und im Hinblick auf das schöne Gedicht, die Figuren des Tizianischen Werkes als Sappho und Venus zu benennen; und ich gestehe, daß ich bei diesem Gedanken länger verweilt habe: es wäre dann der Moment der Erscheinung der Liebesgöttin dargestellt, wie sie, begleitet von ihrem Sohn Amor der Dichterin erscheint und die hocherhobene Lampe wäre das Zeichen der Ermutigung und der Hoffnung, wie es in dem Gedicht ausgesprochen ist. Ja man könnte noch weiter konstruieren und sich Venus mit dem Lichte in der Hand als den soeben herabgestiegenen Planeten denken, als den Morgenstern oder auch als den Abendstern, je nachdem man sich die Landschaft als Morgen- oder Abendlandschaft denken will, worüber bekanntlich gerade die Maler vielfach gestritten haben. Aber die weitere Betrachtung aller Einzelheiten des Bildes verweist weiter und lehrt, daß der Maler die Dichterin so zu schildern unternahm, wie sie in der Vorstellung der Mitwelt lebte, d. h. in ihrem tragischen Lebensschicksal. Dann machen wir endgültig Halt bei der 15. Heroide des Ovid. In ihr erscheint jene im späten Altertum durch die Lebensbeschreibungen der Dichterin geschaffene Version von ihrer unglücklichen Liebe zu Phaon und ihrem Sturz vom Leukadischen Felsen am ausführlichsten zusammengefaßt. Wir bemerken alsbald, wie verblüffend hier alles bis auf Wort und Zeile mit dem Bilde stimmt: zunächst erhalten diejenigen Recht, welche von einer Morgenlandschaft gesprochen hatten; denn nach einer in unruhigen Träumen verbrachten Nacht erhebt sich Sappho und sucht den Wald auf, den Schauplatz des verflossenen Liebesidylls. Die Strahlen der Morgensonne treffen soeben die Turmspitzen der rückwärts liegenden Stadt; umherirrend ist sie an den Quell gekommen.

At cum se Titan ostendit et omnia secum,
    Tam cito me somnos destituisse queror;
Antra nemusque peto, tamquam nemus antraque prosint:
    Conscia deliciis illa fuere meis;
. . . .

Invenio silvam, quae saepe cubilia nobis
Praebuit et multa texit opaca coma,
. . . .
Cognovi pressas noti mihi caespitis herbas:
De nostro curvum pondere gramen erat;
. . . .
Est nitidus vitroque magis perlucidus omni
Fons sacer (hunc multi numen habere putant),
Quem supra ramos expandit aquatica lotos,
Una nemus; tenero caespite terra viret:
Hic ego cum lassos posuissem fletibus artus,
Constitit ante oculos naias una meos;
Constitit et dixit 'quoniam etc...
. . . .
Hanc legem locus ille tenet. pete protinus altam
Leucada nec saxo desituisse time!'
Ut monuit, cum voce abiit; ego territa surgo,
Nec gravidae lacrimas continuere genae.
. . . .

Schon gleich jenen Hinweis des Textes auf die vergangenen Freuden der Liebe auf dem Rasen des Waldes verfehlt der Maler nicht, wenn auch nur delikat durch die Entrückung in den fernsten Hintergrund, zu illustrieren in der Gruppe am Waldesrand. Im Vordergrund dann der Quell mit dem darüber gewölbten Baum, dem Gras am Boden, und die beiden Gestalten zu den Seiten.

Das schöne nackte Weib, so sehen wir, ist die Nixe des Wasserquells selbst, die soeben als Erscheinung emporgetaucht ist, oder aus dem Gebüsch der Umgebung herbeigeschwebt ist; nach der Bewegung des Gewandes dies zweite eher. Halb schwebend lehnt sie auf dem Rand. Sie spricht oder hat soeben gesprochen; sie blickt nicht genau in Sapphos Gesicht, sondern läßt das Auge mit leichter Unbestimmtheit gesenkt in der Richtung der Angeredeten, welcher sie Schreckliches zuspricht. Für die Gebärde der Linken dürfte dasjenige stichhalten, was allen vorgeschwebt hat: es ist unverkennbar eine solche der Aufforderung. Auf ihr beruhten die Vorstellungen von der »Überredung zur Liebe«. In dem ganzen dramatischen Vorgang hat diese Gebärde eine hervorragende Betonung: die Najade ruft die zur andern Seite Neigende eben nach jener Seite, nach welcher sie die Linke gestreckt hält. Und die Lampe? Hätte man jenes Originalgedicht der Sappho zum Vorbild genommen, so wäre es wie ich eben sagte, die Leuchte der Hoffnung oder auch nur das Attribut des Planeten; und so auch wäre es die Leuchte der Hoffnung, wenn man die Worte der Najade vom glücklichen Ende des Sprungs wörtlich illustriert denkt. Aber die Möglichkeit des Todes hält der Text auch trotz der Worte der Najade weiterhin fest und er muß es; denn diese Möglichkeit ist die eigentliche Pointe des Briefes an den schönen Phaon; fiele sie weg, so wäre der ganze Appell an den Ungetreuen, er möge zur Verhütung des äußersten zurückkehren, deplaciert. So ist es ein Voranleuchten auf den Pfaden schaurigen Entschlusses, — vielleicht des

Todes. Wir brauchen nicht einmal so weit zu gehen, Tizian oder seinem humanistischen Berater eine so genaue Unterscheidung zuzumuten, daß gerade die letzte antike Vorstellung von den Nymphen hierzu stimmen würde, was in der Tat der Fall ist: das Erblicken der Nymphen im Walde versetzt in Raserei, und das ist es, was die Dichtung meint: Sappho ist νυμφόληπτος, von der Nymphe besessen, zu wahnsinnigem Entschluß getrieben. Dann ergibt sich die Bewegung mit der Lampe wie eine unheimlich schöne Verzauberungsgebärde. Die Vorstellung, welche der Heroide zuletzt zugrunde liegt, ist diejenige, welche auch in die Neuzeit übergegangen ist, diejenige des Todes der Sappho durch den Sturz vom Leukadischen Felsen. Immerhin wird freilich der und jener anzunehmen geneigt sein, daß dieser Punkt eine Schwäche der vielfach abfällig kritisierten Dichtung darstelle. Soviel ist sicher, daß bei der Erfindung der Gebärde die rein bildnerischen Rücksichten das erste Wort gesprochen haben. Der Maler brauchte etwas, um die ganze Bewegung des schönen Körpers, welche er so und nicht anders anstrebte, leidlich zu motivieren. Die Bewegung hat etwas kontrapostisches; man könnte sie vergleichen mit derjenigen der schönen Sibylle an der sixtinischen Decke, welche mit der starken Neigung des Körpers nach unten das Herabheben des Buches von oben verbindet. Wir erkennen bereits die Hand jenes Tizian, welcher so starke Bewegungen entwerfen konnte wie diejenige des Bacchus und der Ariadne oder des Petrus Martyr u. a.

Und nun die Gestalt der Sappho selbst. Die Dichterin erscheint bekränzt. Crowe und Cavalcaselle sahen richtig, daß sie eine Mandoline hält. Um ihren Ausdruck zu erklären, bezeichnete man sie in der Vorstellung von der Überredung zur Liebe als die »spröde Schöne«. Jetzt aber erkennt man ihre vermeintliche Passivität deutlicher: sie erträgt nicht den Anblick der Erscheinung, sondern blickt beiseite oder, besser gesagt, sie wagt nicht hinzublicken; dies ist genau der Ausdruck; ihre Glieder sind ohne alle Gebärde, wie vom Schrecken gelähmt. Selbst die Hände halten die Blumen nicht mehr. Sitzt sie oder springt sie eben auf? Die Bewegung liegt in der Mitte zwischen beiden. Ich bewundere Wickhoffs Charakterisierung, die er niederschrieb, ohne den wahren Gegenstand zu kennen: »wie ein von Hunden gehetztes Wild zusammengebrochen, mit scheuen Rehaugen verzweifelnd vor sich starrend«. Genau ebenso schildert es die Dichtung, wie sie den Wald durchirrt, wie die Erinnerung an vergangenes Liebesglück sie erst recht in den Schmerz getrieben, wie sie erschöpft vom Weinen sich neben den Quell gesetzt; und damit stimmt die Haltung des Instruments. Künstler, hat man fein bemerkt, lehnen so nachlässig auf dem Instrument.

Und Amor? Er plätschert in dem Quell. Müssen wir absolut dafür nach einer Erklärung suchen? Keineswegs; es ist von den tausendfältigen Puttenspielen jener Zeit eines unter anderen. Aber wer solche Erklärungen liebt, der kann sie leicht finden: z. B. so: das Auftauchen der Najade hat das Wasser gekräuselt, und der kleine Liebesgott spielt in den Wellenschlägen, welche der schöne Leib hinterlassen;

oder anders: das Bild der unvergleichlich schönen nackten Gestalt, das Meisterwerk des jungen Künstlers, erglänzt in dem Wasserspiegel und Amor hat allen Anlaß nach ihm zu greifen; oder wenn der Künstler besonders weit andeutend sein wollte mit der spielenden Gebärde des kleinen Gottes: er läßt ihn plätschern in dem nassen Element und die Rede der Quellnymphe begleiten, welche der Dichterin rät, das Heil in den Wellen zu suchen. Vielleicht greift er auch bei dieser Gelegenheit nach den Blumen, welche die Unglückliche hineingeworfen usw.

Dichterin und Quellnymphe sind dargestellt. Man hat die große Ähnlichkeit der beiden Figuren bemerkt. Man hat sehen wollen, es sei die gleiche Person, einmal nackt, einmal bekleidet. Schwesternähnlichkeit ist unleugbar vorhanden, und sie ist schwerlich ein Zufall. Eben das ist die antike Vorstellung von dem Verhältnis des Dichtergenius zu den Quellgeistern: diese, die Verkörperung der Natureindrücke, sind die Anreger der dichterischen Stimmung; so werden die Quellnymphen lediglich zur inneren Stimme der Dichter. Die Najade ist das zweite Ich der Sappho; die innere Stimme gibt der in Raserei versetzten den Rat: Stürze dich vom leukadischen Felsen!

Man hat auch die Frage des Kostüms in die Kontroverse hineingezogen, und als man z. B. das Bild ein Hochzeitsgedicht nach Statius' Silven sein lassen wollte, hat man das Zeitkostüm als dieser Deutung entsprechend, einer mythologischen aber widersprechend hingestellt. Für unsere Deutung könnten wir das gelten lassen, da wir die bekleidete Gestalt der Mythologie entzogen und in den Bereich des historischen gebracht haben. Indes es ist nicht vonnöten. Über das Kleiden mythologischer Figuren ins Zeitkostüm wird man sich orientieren durch einen Blick rückwärts ins Quattrocento, und durch ein kurzes Verweilen jenseits der Alpen etwa bei Lucas Cranach. Es ließe sich, was wir hier nicht tun wollen, die Geschichte der allmählichen Archäologisierung des antiken Kostüms in der Renaissance und der Folgezeit auseinandersetzen. Die Venetianer um 1500 stehen noch etwas bei der alten Auffassung. In Florenz und anderswo hatte man schon den Anfang mit historischen Kostümstudien gemacht. Um sich die Krisis zu vergegenwärtigen, in welcher sich die Bestrebungen nach geschichtlicher Trachtentreue in jener Epoche befanden, betrachte man das amüsante Kauderwelsch von Trachten in dem Musenhof der Isabella d'Este von Lorenzo Costa im Louvre.

Und nun: ein Satyrspiel? Es gehört nämlich noch eins in die Erörterung hinein: die Marmorgrisaillen des Quellbeckens. Sie geben äußerlich nichts weiter als den plastischen Charakter eines antiken Sarkophags. Die Praxis, gefundene antike Sarkophage zur Fassung von Quellen zu benutzen, kann man bis zur Stunde in antikenreichen Ländern noch sehen. Aber auch ohne dies: es war für Tizian wie für uns selbstverständlich, daß er eine wohlgepflegte Quelle in der Antike sich als kunstvoll gefaßt vorstellte: daher das skulpierte Marmorbecken. Daß es ein Brunnen war, hatte schon die alte Erwähnung des Bildes, wo es als »zwei Mädchen am

Brunnen« bezeichnet wird, richtig gesehen. Vorne quillt am Abfluß das Wasser hervor, und aus dem feuchten Boden sprießen die Blumen. Die Marmorgrisaillen, bald hie bald da angebracht, haben als Abkömmlinge des antiken Reliefs im späteren 15. Jahrhundert ihre Geschichte. Sie sind gleichsam die Renaissancemarke. Bei Tizian ist der Marmortorso eines römischen Imperators in dem Bilde zu Padua im Grunde dasselbe. Oft sind in Wirklichkeit die Reflexe des antiken Reliefs in derlei Beiwerk der Renaissancekunst zusammenhangslose Capriccios. So übersprudelnd erscheint den Künstlern des 15. Jahrhunderts der antike Kunstgeist von seiner inhaltlichen Seite, daß ihn ganz zu erklären man sich nicht verpflichtet fühlte. Sollte dies nicht auch an unserem reliefierten Brunnenbecken der Fall sein? Warum nicht? Wir würden am Wert des Bildes nichts verlieren, wenn es so wäre. Der Gegensatz des kalten Marmors gegen die beiden Figuren, bei der einen gegen die farbenschöne Gewandung, bei der anderen gegen den schönen Leib mit dem glühenden Rot des flatternden Mantels liegt in den rein malerischen Absichten Tizians.

Aber man hat genauer hingeblickt und bemerkt, wenn das Bild »Überredung zur Liebe« heißen solle, so sei es Überredung zur »lasterhaften Liebe«; denn diese sei auf den Reliefs des Brunnenbeckens dargestellt. In diese Verlegenheit werden wir, nachdem die richtige Erklärung gefunden ist, nicht mehr versetzt und wir brauchten uns eigentlich nicht darum zu kümmern. In Wirklichkeit scheint, daß die Gestalten etwas mehr sind, wie bloßes antikisierendes Formenspiel — es scheint; sicher ist es nicht und soll es nicht sein, weder für uns, noch für die von damals. Aber gesetzt einmal, es sei so; die Frage kann dann nur sein: sind sie von Bedeutung für das Bild? Verirrungen der Liebe in derbsten Formen, wie kommt Tizian dazu, dergleichen darzustellen? Wollte man weit zur Beantwortung dieser Frage ausholen, so wäre man versucht, ins Gebiet der Novelle abzuschweifen, indem man gerade unter dem Gesichtspunkt unserer Deutung das Bild als ein Abschiedsbillet und die Darstellung als die Anklage einer Verlassenen an die Adresse des Ungetreuen auffaßte, der in der Ferne den Weg des Lasters betreten hat, während sie selbst den Tod in den Wellen suchen will; oder indem man sich zusammendächte, daß die Darstellungen ein Ausfluß der Bosheit des mit dem Auftraggeber verzankten Künstlers sein könnten, der diesem unvermerkt einen Hieb versetzte, usf. Aber man tut besser, dies gabinetto osceno einfacher hinzunehmen: antik sein heißt heidnisch sein, und heidnisch sein heißt nackt sein bis zum Extrem. Man braucht nicht tief in die Antiquarien hineinzugreifen, z. B. schon gleich in die Totenbeigaben, um heidnische Freiheiten dieser Art in Hülle und Fülle zu finden, oft erschrecklich große; alles was den Künstlern der Renaissance von antiken Resten zugänglich oder auch erhältlich war, wie Scherben der antiken Gefäße, Lampen usw. usw. und besonders die hier in Frage kommende Vorbilderklasse, die dionysischen Sarkophage, bieten solche Exempel. Alles das waren ihnen Zeugen orgiastischer Ausgelassenheit der Alten. Man blättere in den Holzschnitten der 1499 erschienenen Hypnerotomachie, um jenen Geist zu finden

— der englische Neudruck hat die schlimmsten Derbheiten gemildert —, ohne daß eigentlich hier das volle Maß dessen erreicht wäre, was selbst ein schon etwas ausgesäubertes Antiquarium an Obszönitäten zu bieten pflegt. Die Lektüre der alten Literatur hatte selbst für die Nation, welche die Novellen des Boccaccio und Bandello zu lesen gewohnt war, noch manches Herausfordernde in sich, ohne daß eine genügende Eingelebtheit in die griechischen und lateinischen Schriftsteller die letzte Unterscheidung zwischen den Wirkungsmitteln der einen und anderen, zwischen aristophanischem Witz und der Seichtheit eines Martial bereits gewährleistet hätte. Von Pietro Aretin wollen wir nicht sprechen. Den größten Geistern haben wir hier manches nachzusehen. Ist Tizian als er mit aristophanischem Geist unsere Marmorgrisaillen komponierte und damit vielleicht eine Satire schaffen wollte, entgleist? Ich möchte urteilen: nein, weil er so fein versteckt unter dem Schleier der antikisierenden Capriccios von Dingen sprach, die dem Empfinden des großen Kreises der Beschauer des schönen Bildes in Wirklichkeit fernlagen, höchstens ihr Gelächter herausforderten im Gedanken an diesen und jenen, der selbst diese Darstellungen auf den ersten Blick verstand. Wir brauchen nicht anzunehmen, daß man von einer Entgleisung Tizians gesprochen, sondern werden lieber mit Boccaccio, nachdem die Geschichte erzählt ist, schließen: Risero le donne.

So fügt sich das Bild klar und deutlich in den Vorstellungskreis der Renaissance. Indes diese ikonographische Einordnung hat für Venedig noch eine ganz besondere Bedeutung: da Tizians jugendliches Meisterwerk sich als eine Ovidillustration heraustellt, so ruft dies dem Kenner der venezianischen Kunstgeschichte von der Wende des Jahrhunderts die 1497 in der Druckerei des Zoane Rosso und Lucantonio Zonta in Venedig erschienenen illustrierten ovidischen Metamorphosen ins Gedächtnis. Das schöne Buch hat seit langem die Aufmerksamkeit erregt. Ich kann mich hier auf eine frühere Untersuchung berufen, meine Arbeit über den Anonymen Meister des Polifilo, in welcher ich der schon von anderer Seite ausgesprochenen Ansicht eine festere Begründung gegeben habe, daß die Illustrationen dieses Ovid von der gleichen Hand stammten wie diejenigen der 1499 erschienenen Hypnerotomachia Poliphili aus der Druckerei des Aldus Manutius. Die Hypnerotomachia und jener Ovid sind beides Bücher von großer kunstgeschichtlicher Bedeutung. Während im allgemeinen die Bildvorstellungen jenes ersten Buches durch das Fremdartige des in ihm ausgedrückten Symbolismus etwas weit abliegen, ist in den Ovidillustrationen der deutlich erkennbare Embryo des neuen venezianischen antikisierenden Bildes gegeben. Namentlich ist es die Gruppierung der Figuren im Zeitkostüm mit der nackten Idealgestalt in der offenen Landschaft, welche hier auffällt, und welche andererseits so charakteristisch ist für Bilder wie die »Familie« und das »Ländliche Konzert« des Giorgione, für die »Himmlische und irdische Liebe« Tizians. Und nun stellt sich heraus, daß auch eines der schönsten Tafelbilder Tizians, sein reifes Jugendwerk, eine Ovidillustration ist. Damit wird die glatte Einordnung des

Bildes in die venezianische Malerei geradezu zu einer Überraschung. Wir blicken erneut nach jenen schönen Büchern und ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung, und es tritt uns mit Nachdruck wieder die Tatsache vor das Gedächtnis, daß diese anonymen Illustrationen in Venedig um jene Zeit erschienen, als die junge Generation, der die Zukunft sehr bald gehören sollte, sich eben noch in Unbekanntheit herumtrieb und dabei war, einen neuen Stil zu suchen. Ganz nahe muß der Kreis der Illustratoren denjenigen dieser jungen Maler berührt haben. Indes hierauf an dieser Stelle näher einzugehen, ist nicht die Absicht.[1])

Was die äußeren Umstände der Entstehung des Bildes anlangt, so ist die einfachste Annahme die, daß es ein von Tizian auf den Verkauf oder auch auf Bestellung geschaffenes Werk ist, und daß das Wappen dasjenige des Käufers oder Bestellers war. Genaueres könnten nur Urkundenfunde lehren. Daß solche noch vorkommen könnten, dafür ist jetzt, nachdem die Bezeichnung des Bildes gefunden ist, wieder etwas mehr Hoffnung vorhanden. Nur scheint von den zwei Möglichkeiten, ob eine freie oder eine auf Bestellung geschaffene Arbeit, die zweite die größere Wahrscheinlichkeit für sich zu haben. Von hier ab scheint es schon geraten, sich weiteres Vermuten zu versagen.

Eine Frage nur wollen wir etwas weiter umschreiben; sie hängt mit unserer neuen Deutung zusammen; es ist diese: könnte man hinter dieser Darstellung der antiken Dichterfürstin irgendwelche Anspielungen auf eine schöne oder hohe Frau der Renaissance suchen, welche in der Dichtkunst Lorbeeren errungen hatte? Ich denke sehr an die Möglichkeit, wenn nicht gar Wahrscheinlichkeit, daß das Bild mit dem schmeichelhaften Vergleich als Geschenk an eine solche gedacht war, wenigstens ursprünglich, möge es nun wirklich an seinen Bestimmungsort gelangt sein oder nicht. Dabei wollen wir sogar die Frage nach der Möglichkeit eines Porträts ganz aus dem Spiele lassen, so nahe der Gedanke liegt, daß man eine gefeierte Schöne, in einer bestimmten Rolle, hier also in der Rolle der Sappho, porträtierte. Wir wollen uns vielmehr schon begnügen mit der Frage nach der Möglichkeit einer bloßen Anspielung in der Form eines Geschenks. Auch hier ist von Vermutungen ohne Urkundenfund abzuraten. Der Kreis ist zu groß, namentlich wenn man bedenkt, daß vielleicht nicht gerade die geistig bedeutendste Frau so schön geehrt wurde, sondern daß die mit der Griechin in Vergleich gesetzte diese Ehre und dieses Glück mehr der Schönheit, hohem Stande oder hoher Gunst verdankte, als der Bedeutung ihrer poetischen Versuche. Und noch weiter wird der Kreis, in welchem wir uns verlieren könnten, wenn wir hinzurechnen, daß auch unter den lediglich reproduzieren-

[1]) Jüngst hat Dr. Oscar Pollak, Kunstchronik 1912 Nr. 28 dankenswert referiert über »den heutigen Stand der Polifilusfrage«. Ein solches nachdrückliches Referat vor der großen fachmännischen Öffentlichkeit hat indes in Wirklichkeit nur einen Sinn, wenn man in den Illustrationen einen großen kunstgeschichtlichen Wendepunkt sieht, wie ich in jener Studie getan. Große kunstgeschichtliche Wendungen spielen sich aber nicht in »kunstgewerblichen Spezialwerkstätten« ohne Zutun berufener Geister ab.

den Künstlerinnen, wie schönen und berühmten Sängerinnen, die Beneidenswerte gesucht werden könnte, die sich etwa der hohen Gunst eines Fürsten erfreute.

Um zu sehen, wie sehr die Vorstellung des Bildes der Sappho aus dem literarischen Geist der Zeit herauswuchs, werfe man mit dem Literarhistoriker einen Blick auf jene dichtenden Frauen, deren Namen in die Annalen der großen italienischen Literaturgeschichte eingezeichnet sind. Vittoria Colonna war 1508 eine achtzehnjährige; sie dichtete um 1512 ihr ältestes Gedicht in der Form der Heroide. 1509 hatte sie sich zum ersten Male vermählt. Veronika Gambara (1485 bis 1550), zur Zeit der Entstehung des Bildes in den reifen Jugendjahren, war mit den klassischen Sprachen vertraut. Seit 1518 war sie verwitwet. Auch an Gaspara Stampa (1523—1554) kann man zur Illustration des ganzen Empfindens des 16. Jahrhunderts erinnern, obwohl ihre Produktion später wie unser Gemälde liegt. Auch sie dichtete in der Form der Heroide. Ihr Liebesleid, um das sie klagte, drängte immer wieder den Vergleich mit der großen Griechin auf. Ein Schicksal wie ihres könnte auch auf jene von Tizian Verewigte passen: sie besingt ihre unglückliche Liebe zum Grafen Collaltino von Collalto und stirbt mit 30 Jahren an gebrochenem Herzen.

Wir könnten hier aber noch vieler anderer gedenken, welche nicht der großen Literaturgeschichte angehören, wohl aber ihrerseits sich mit dem Musendienst Kurzweil machten, jene welche in Burckhardts Kapitel von der »höheren Form der Geselligkeit« (II. S. 102) figurieren. Isabella Gonzaga mitsamt ihrem ganzen Salon käme hier in Betracht. Einige dieser Schönen haben die Ehre genossen, in der Literatur mit Sappho in Vergleich gesetzt zu werden: Cecilia Gallerana (gestorben 1536), welche diesem Kreis angehörte und sich der Gunst des Ludovico Moro erfreute, wurde von Julius Cäsar Scaliger gefeiert und von Bandello als »la moderna Saffo« benannt. Camilla Scarampa versammelte selbst auf ihrem Schloß bei Cremona einen Hof von Gelehrten, Dichtern und Künstlern um sich. In der 44. Novelle des Bandello, welche dem Grafen Castiglione gewidmet ist, wird sie sehr schmeichelhaft erwähnt: »La signora Camilla Scarampa, che un' altra Saffo a' nostri tempi si può con verità chiamare«. Castigliones Cortigiano erschien 1528 und war schon seit längerer Zeit entworfen. In ihm weht die Luft der formvollendeten fürstlichen Gesellschaft der italienischen Höfe, in welcher schöne Frauen um den Preis des Geistes und der Kunst wetteiferten und sich von berühmten zeitgenössischen Künstlern das Leben verschönern ließen. Julius Caesar Scaliger läßt in seinen Heroinae eine große Reihe berühmter Frauen aller Zeiten vor dem Leser auftreten, unter ihnen auch Sappho, und reiht dann unter sie berühmte Frauen der Zeit ein, u. a. Vittoria Colonna, Camilla Scarampa, Cecilia Bergamina (Gallerana), Veronica Gambara, Violantilla Stella usw.

Erinnern wir uns noch einiger besonders anzuführender Freundschaften, welche schöngeistige Fürstinnen mit den berühmten Männern der Zeit unterhielten. Bembos Liebe zur Lucrezia Borgia ist bekannt. Sie spielte in den Jahren vor Bembos Fort-

gang nach Rom, welcher 1512 erfolgte. Auch Veronica Gambara stand in lebhaftem Briefverkehr mit Bembo. Isabella Gonzaga mit ihrem ganzen Kreis war aufs engste verbunden mit dem venezianischen Kreis des Aldus Manutius. Alles, was die Tatkraft und der weitblickende Geist des berühmten Druckereibesitzers an Neudrucken alter Literatur zuwege brachte, war auch für die in Mantua ein Ereignis. Hier werden wir ganz nahe an den Kreis herangeführt, in welchem wir den jungen Tizian vermuten. Wir denken uns hier, wie ich schon erwähnte, das Verhältnis von Humanisten und Künstlern so, daß jene diesen gleichwie in Florenz mit Bewußtsein antikisierende Aufgaben stellten. Wenn es nach dem Vorhandensein der Ovidillustrationen in Venedig dessen überhaupt noch bedurfte, könnte man auch »Sappho und die Najade« als auf diesem Wege entstanden denken, und zwar etwa unter besonderem Auftrag eines Mitglieds des Hauses Aurelio, welches dem humanistischen Treiben nahestand; denn als diesem Hause angehörig hat man das auf dem Brunnen angebrachte Wappen erkannt.

Auch tieferstehende Schichten der Frauen nahmen in jener geistig so bewegten Zeit vielfach teil an der Verklärung durch die Kunst. Wie es bei den Italienern in ihrem Verhältnis zu den Cortigiane zuweilen den Anschein hatte, »als wolle sich das Verhältnis der alten Athener zu ihren Hetären erneuern«, bemerkt Burckhardt (II. S. 119 ff.) und führt eine ganze Serie von Belegen dafür an, wie diese Frauenspersonen oft auf ungewöhnlich hoher Stufe der literarischen und künstlerischen Bildung standen. Die von Bandello erwähnten Damen, wie etwa die Caterina di San Celso in Mailand, welche hervorragend im musikalischen und deklamatorischen Vortrag war, die Tullia d'Aragona, werden als Typen dieser Art gern angeführt. Wir haben heute Mühe, uns in einen Kultus dieser Art hineinzuversetzen, und würden fast erschrecken in dem Gedanken, daß das Bild Tizians mit einer solchen Person zusammenhängen könnte. Indes scheint, daß vom nachforschenden Sittenhistoriker infolge zufälliger Traditionen zwei sehr verschiedene Klassen von Frauen leicht miteinander verwechselt werden, nämlich einerseits die in erster Linie von der Preisgabe ihrer Schönheit lebende Courtisane, welche nebenbei bei Wein und Gesang schöne Gaben zeigen kann, und auf der andern Seite die gefeierte ausführende musikalische Künstlerin und Darstellerin von Beruf, die es inmitten des Ruhms und der Triumphe mit ihrer sittlichen Lebensführung nicht genau nimmt, also eine auch uns noch durchaus geläufige Erscheinung. Daß eine solche infolge etwaiger Traditionen über die große Zahl ihrer Freunde und besonders reicher Freunde, über Schikane der Polizei und der eifrigen Steuerbehörde, dies vielleicht nur infolge von Intriguen, das Schicksal haben konnte, von der Geschichtsschreibung in jene erste Klasse eingereiht zu werden, wird man begreiflich finden. Es ist ein wie modern anmutender Akzent, wenn Herzog Cosimo unter das Gnadengesuch der Tullia d'Aragona schreibt: Fasseli gratia per poetessa — frei übersetzt: mit dem Künstlervolk darf man es nicht so genau nehmen! Wozu sich die böse Nachrede der Zeit ver-

steigen konnte, wird jeder, der ein Gedicht der Veronica Gambara mit Andacht gelesen, daran ermessen können, daß P. Aretino sie eine »meretrice laureata« nannte. Wieviel mehr konnte der böseste Schein entstehen gegenüber solchen, die nicht auf der Höhe dieser Dichterin standen; wie denn übrigens manche unter dem Namen einer Dichterin gehen, die in erster Linie ausführende Sängerinnen und Darstellerinnen waren, nur nach altem Herkommen auch eigenes produzierten und improvisierten, sich selbst wohl auch lieber als Dichterinnen bezeichneten. Ungeheuer war der Kultus solcher Sterne, zu deren Produktionen man von weit her zusammenströmte. Von den Möglichkeiten der Verherrlichung derselben durch die Kunst zeugt der Umstand, daß man berichten konnte, der Apoll im Parnaß des Rafael sei der berühmte Violinspieler Giacomo Sansecondo (Vas. VIII S. 18 Anm. 2). Deshalb würden wir an die Verherrlichung einer genialen und gefeierten Künstlerin von Beruf durch den jungen Tizian zu glauben durchaus geneigt sein, und nähmen wir an, daß er in irgendeiner Laune im Geiste Aretins sich zu einer kleinen Satire habe hinreißen lassen, so hätten wir auch die Erklärung für die versteckten Bosheiten der Marmorreliefs.

Merkwürdige Fügung! Die 15. Heroide haben gewichtige Stimmen dem alten Dichter absprechen wollen; Schneidewin sprach sie gerade heraus als eine Neuschöpfung der Renaissance an; Lachmann schloß sich mit der ganzen Schwere seiner Autorität diesem Urteil insoweit an, als er als sicher hinstellte, daß sie nicht von Ovid sein könne. Sollte die Dichtung, die sich als des Streites der Edelsten wert erwiesen hat, in der Tat eine Neuschöpfung der Renaissance sein, so wäre es trotz mancher Schwächen sicher eine ihrer besten Leistungen, und wir müßten lebhaft nach diesem Manne oder gar der Frau des 15. Jahrhunderts fragen, welche dergleichen zu verfassen verstand. Unsere Feststellung, daß Tizians berühmtes Gemälde die Illustration gerade dieses Gedichtes ist, ergibt zwar für die Streitfrage nichts Entscheidendes, aber merkwürdig ist das Zusammentreffen doch immerhin: das schönste antikisierende Gemälde der Renaissance wäre die Illustration der schönsten antikisierenden Dichtung der Renaissance! Freilich scheinen auch diejenigen Gelehrten, welche dem Ovid selbst diese Heroide absprechen, durch die Handschriftenforschung für erwiesen anzusehen, daß dieselbe schon in höher hinaufliegenden Jahrhunderten existierte und bekannt war; ein Philolog indes, der dies noch keineswegs als ausgemacht gelten lassen wollte, könnte die Frage aufwerfen, ob man nicht etwa in den humanistischen Kreisen, aus welchen die Anregung zu dem Gemälde hervorging, also in der Umgebung der Aldus Manutius, Bembo, Julius Cäsar Scaliger usw., etwas über den Dichter wußte, und dies mit ein Grund zur Illustration eben dieser Dichtung war.

Fragen und wieder Fragen drängen sich auf wie überall, wo der Genius gewandelt. Voraussichtlich bleiben sie für unser Bild dauernd unbeantwortet. Und in Wirklichkeit sind sie nebensächlich. Freuen wir uns dessen, was gefunden ist,

der Bedeutung des Bildes und seiner klaren Einordnung in die zeitgenössische Malerei. Das viel ausgedeutete schöne Geheimnis löst sich auf in den nicht minder schönen Klang von der zu allen Zeiten verklärten Dichterfürstin Griechenlands; Tizians Schöpfung stellt sich neben Rafaels Parnaß [2]).

ZUR NEUESTEN LITERATUR ÜBER DIE MITTELALTERLICHE MALEREI OBERITALIENS.

VON

K. ZOEGE VON MANTEUFFEL.

Seitdem Courajod in den neunziger Jahren auf die interessanten und verwickelten Probleme hingewiesen hatte, die in der spätgotischen Malerei Oberitaliens zu finden sind, hat die kunstgeschichtliche Forschung begonnen, sich mit der vorher wenig beachteten Malerei Oberitaliens vor dem Eindringen der Renaissance zu beschäftigen. Die Arbeiten Dvořáks und Jul. von Schlossers gaben für die Erforschung der Zeit um 1400 wichtige Richtlinien. Bald folgten diesen Gelehrten andere deutsche, französische und italienische Forscher, die neues Material beibrachten. Letzthin sind wieder drei Arbeiten erschienen, die in der Hauptsache die gotische Malerei Oberitaliens behandeln [1]). Der einen derselben, die P. Toesca zum Verfasser hat, sind außerdem einige Kapitel vorausgeschickt, die die Malerei der vorgotischen Zeit im Mailändischen zum Gegenstande haben. Diese Arbeit als die umfangreichste bringt eine starke Bereicherung der Monumentenkenntnis und faßt zum ersten Male alles zusammen, was uns von lombardischer Malerei aus der Zeit vor 1450 erhalten ist.

Toescas Buch beginnt mit den altchristlichen Mosaiken. Er beschreibt uns die beiden noch »impressionistischen« Apsismosaiken von S. Aquilino bei San Lorenzo in Mailand, die er in die Mitte des 5. Jahrhunderts, setzt und die Mosaiken von S. Vittore in Ciel d'oro (um 500). Weitere Denkmäler des mailändischen Gebietes

---

[2]) Ausführliche Übersicht über die seitherigen Deutungsversuche findet man bei Petersen, Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. 17, S. 182 Anm. 1; Reinach, Rev. archéol. 4me sér. tome III, 1904, S. 277, tome VI, S. 353; siehe auch Olga v. Gerstfeldt u. E. Steinmann, Pilgerfahrten in Italien, S. 267 ff.

[1]) P. Toesca, La Pittura e la Miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento. Milano, H. Hoepli, 1912. XI und 597 Seiten.

Le Comte Paul Durrieu, Michelino da Besozzo et les Relations entre l'Art italien et l'Art français à l'Epoque du Règne de Charles VI. Extrait des Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, tome XXXVIII, 2. partie 1911. 29 Seiten.

Betty Kurth, Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient. Separatabdruck aus dem Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalspflege, Heft I—IV, 1911. 104 Seiten.

sind nicht erhalten. Alles, was sich mit diesen vereinzelten Stücken machen ließ, war festzustellen, wie sie sich zur Entwickelung der Mosaikmalerei in den großen Zentren Ravenna, Rom, Byzanz verhalten, und sie auf Grund dieser Vergleiche zu datieren. Der Verf. sieht bei den mailändischen Mosaiken Beziehungen zu Ravenna; neben diesen treten die Ähnlichkeiten mit römischen Arbeiten stark zurück. Er glaubt aber, daß auch ein Einfluß aus Byzanz in Mailand schon gleichzeitig mit dem byzantinischen Einfluß in Ravenna oder sogar noch früher stattgefunden hat. Weit deutlicher als bei den mailändischen Arbeiten sind byzantinische Einflüsse in den Mosaiken des Baptisteriums von Albenga (um 500) zu erkennen, das an der ligurischen Küste gelegen, Beeinflussungen von Osten offenbar viel mehr ausgesetzt war, als es Mailand je sein konnte; Toesca vermutet, daß hier Beziehungen zur syrischen Kunst vorliegen. Diese Arbeiten unterscheiden sich infolgedessen von den mailändischen Mosaiken in jeder Hinsicht.

Über die auf die frühchristliche Zeit folgenden Jahrhunderte sind wir sehr schlecht unterrichtet. Toesca nennt sie mit Recht »secoli oscuri«. Aus der Epoche zwischen 500 und 1000 haben sich nur vereinzelte Freskomalereien wie die eines Altares zu S. Benedetto in Civate, die sehr zerstörten, dem 8. Jahrhundert angehörenden in S. Salvatore zu Brescia und einige Miniaturen erhalten. Um das Bild etwas reicher zu gestalten zieht der Verf. die Fresken des Klosters St. Johann zu Münster in Graubünden, das im 9. Jahrhundert kirchlich zu Mailand gehörte, heran und die Freskenreste der Grotte von SS. Nazzaro e Celso zu Verona, die dem Ende des 10. Jahrhunderts angehören. Er vermutet, daß im 9. Jahrhundert analog zu den anderen Kunstzweigen (Altar des Wolvinius in S. Ambrogio zu Mailand) die karolingische Malerei in Oberitalien gewirkt habe und führt als Beweisstück für diese Hypothese eine illuminierte Bibel der Biblioteca Vallicelliana (cod. A 5) an, von der er aber selbst zugeben muß, daß ihre Entstehung in Oberitalien nur wahrscheinlich, keineswegs sicher ist. Außer dieser Bibel ließen sich nur die genannten Fresken in Münster — streng genommen kein lombardisches Denkmal — für diese Vermutung ins Feld führen. Die Veroneser Fresken zeigen keine Züge, die auf nordischen Einfluß schließen lassen. Sie liegen vielmehr ganz in der Entwickelungslinie der italienischen Malerei. Ähnlich diesen Veroneser Arbeiten muß man sich auch, wie Toesca richtig betont, die nicht mehr erhaltenen Werke des 10. Jahrhunderts in Mailand denken. Die einzigen gut erhaltenen Malereien der Lombardei sind die Heiligengestalten am Altar von S. Benedetto in Civate; auch bei ihnen wird man schwerlich karolingische Einflüsse nachweisen können; sie stehen übrigens in der Qualität weit über den Veroneser Fresken und werfen ein nicht ungünstiges Licht auf den Stand der lombardischen Malerei zur Jahrtausendwende.

Sichereren Boden betreten wir erst mit dem Beginn des 11. Jahrhunderts. T. nimmt hier die Apsisfresken der kleinen Kirche in Galliano zum Ausgangspunkt. Sie sind mit größter Wahrscheinlichkeit in das erste Jahrzehnt des neuen Jahrtausends

zu setzen und stehen qualitativ sehr hoch. Hier gelingt es denn auch einige Züge hervorzuheben, die spezifisch lombardisch zu sein scheinen. Trotzdem zeigen sich byzantinische Elemente genug. Direkte Beziehungen zu römischen Arbeiten scheinen nicht vorhanden zu sein. Was die Gallianer Fresken mit gleichzeitiger deutscher Kunst und insbesondere mit ottonischen Miniaturen gemein haben, führt T. mit Recht auf Einflüsse zurück, die von Süden nach Norden gingen. Ähnlich möchten wir aber auch die Verwandtschaft der Gallianer Fresken mit denen von Münster erklärt wissen und nicht als eine Nachwirkung karolingischen Einflusses in Oberitalien. Um diese bedeutendsten Fresken der Zeit gruppieren sich andere stilverwandte Arbeiten wie insbesondere die schönen Fresken in S. Fedelino bei Novate und einige Freskenreste im linken Seitenschiff von S. Ambrogio zu Mailand. Rückwärts lassen sich all diese Arbeiten schwerlich mit den vorher besprochenen verknüpfen, auch nicht mit den Malereien in Civate. Sie geben aber zum ersten Male eine feste Gruppe stilistisch verwandter lombardischer Arbeiten. Mit ihnen kann also eine zusammenhängende entwickelungsgeschichtliche Betrachtung beginnen. Es ergibt sich, daß auch in den ersten drei Jahrhunderten des neuen Jahrtausends die Bedeutung der byzantinischen Vorbilder für Oberitalien, wie ja für den ganzen Okzident, sehr groß ist. Die Entwickelung besteht, wenn man die Gallianer Fresken als Ausgangspunkt nimmt, besonders in neuen Errungenschaften in der Modellierungsart. Die Maler wenden immer mehr Nuancen an und kommen so von der Manier, die Lichter und Schatten in scharf umgrenzten Streifen nebeneinandersetzt, zu einer mit Übergängen arbeitenden Art. Zugleich geht aber auch das großzügig-monumentale, das die Gallianer Fresken auszeichnete, allmählich verloren. Die Etappen auf diesem Wege sind die Fresken in S. Giorgio zu Como (Anfang 12. Jahrhundert), die ältesten Fresken in Oleggio, mehrere Freskenzyklen in S. Pietro zu Civita, die T. im Gegensatz zu anderen Forschern für die Arbeiten oberitalienischer Künstler hält (12. Jahrhundert), die Apsismosaiken von S. Ambrogio in Mailand, die von F. X. Kraus u. A. ins 9. Jahrhundert gesetzt wurden, nach T. aber dem 12. angehören müssen. Und im 13. Jahrhundert: verschiedene Fresken in S. Ambrogio, ein Fresko der Madonna mit Heiligen in S. Vincenzo zu Galliano (Ende 13. Jahrhundert), die Kuppelmalereien des Baptisteriums in Parma, eine Madonna auf einem Portaltympanon im Dom von Piacenza und Reste eines jüngsten Gerichtes in S. Michele in Cremona. Mit den beiden letztgenannten Arbeiten haben wir schon die Schwelle des Trecento überschritten und sind in eine neue Zeit eingetreten. Dieser neuen Zeit gehören auch schon einige halbprofane Darstellungen in S. Salvatore zu Almenno und im Dom zu Bergamo an, die die Tätigkeit wohltätiger Bruderschaften darstellen. Bedeutender aber als diese vereinzelten profanen Arbeiten sind die Fresken des Kastelles Angera, die in zwei geschlossenen Zyklen die Monate und die Taten des Bischofs Ottone Visconti darstellen. Sie dürften nächst den Fresken im Kastell zu Avio die ältesten erhaltenen rein profanen Wandmalereien Oberitaliens sein.

T. setzt sie, wohl mit Recht, in dem Anfang des 14. Jahrhunderts und vermutet bei ihnen französische Einflüsse. Wie ein Vorspiel für die Entwickelung im 14. Jahrhundert wirken auch einige Werke des späten Ducento, die ebenfalls Beziehungen zur nordisch-gotischen Kunst aufweisen. Eine Madonna im Baptisterium zu Varese erinnert so stark an französische Kunst, daß es schwer wird, zu glauben, hier habe, wie Toesca annimmt, wirklich ein Italiener den Pinsel geführt.

Die lombardischen Miniaturen des 10.—12. Jahrhunderts, die T. in einem besonderen Kapitel behandelt, stehen nicht annähernd auf der Höhe der guten Wandmalereien dieser Zeit. Sie sind in Zeichnung und Farbengebung ganz roh. Als kunstgeschichtliche Dokumente sind sie um diese Zeit noch fast ganz bedeutungslos. Und auch aus dem Studium der Bodenmosaiken läßt sich für die Entwickelungsgeschichte der malerischen Darstellung wenig gewinnen. Einiges Interesse aber erregen die Miniaturhandschriften des 13. Jahrhunderts, die Einflüsse der französischen Illuminierkunst verraten. Es sind das meist französische Romane wie ein »Tristan« der Bibliothèque Nationale in Paris.

* * *

Die Hauptbedeutung des Buches von Toesca liegt ohne Zweifel in den Kapiteln, die die Zeit von etwa 1300—1450 behandeln. Das spricht sich schon äußerlich darin aus, daß sie über zwei Drittel des Werkes einnehmen. In jahrelanger Arbeit hat der Verfasser für diese Zeit das Material in den Kirchen und Schlössern der Lombardei, in den Bibliotheken Italiens und in der Bibliothèque Nationale in Paris gesammelt. Einzelnes hat er schon selbst während der Arbeit in italienischen Zeitschriften publiziert. Nur vereinzelte Arbeiten anderer Forscher kamen ihm zu Hilfe. Hier und da fanden Lokalforscher in abgelegenen Kirchen Fresken. Von ausländischen Gelehrten, die in Oberitalien reisten, wurden natürlich solche abgelegenen Werke nicht gefunden. Sie mußten sich auf das Material beschränken, daß sie in den größeren Zentren fanden. Erst die Verbindung einer weitgehenden Monumentenkenntnis mit der Fähigkeit zur zusammenfassenden Betrachtung, zu der T. durch seine Tätigkeit in Mailand und Turin befähigt war, konnte alle diese Werke ins rechte Licht setzen und aus ihnen ein umfassendes Bild der Eigenart und Entwickelung der lombardisch-gotischen Malerei gewinnen [2]).

Die Entwickelung stellt sich etwa so dar. Mit dem Anfang des 14. Jahrhunderts hat sich die Wandmalerei aus den Banden der byzantinischen Überlieferung gelöst, und zwar, wie es scheint, durch französische Einflüsse. Bald beginnt Toscana Einfluß auch in der Lombardei zu erlangen. Und zwar ließe sich nach Toesca schon vor Giottos Mailänder Aufenthalt (1334) ein solcher Einfluß feststellen. Die franzö-

[2]) Eine kleine Nachlese von lombardischen Miniaturen und Fresken, die Toesca nicht erwähnt hat, bringt F. Malaguzzi-Valeri im Januarheft 1912 der Rassegna d'Arte.

sische Richtung, zu der auch die oben erwähnten Fresken des Kastells von Angera und die mit ihnen verwandten Arbeiten, sowie die Miniaturen einiger französischer Romane des 13. Jahrhunderts gehören (s. o.), scheint im ersten Viertel des Jahrhunderts zu dominieren, tritt aber später immer mehr gegenüber der giottesken Richtung zurück, die um die Mitte des Jahrhunderts in einigen Werken die Überhand gewinnt. In der Miniaturmalerei werden ähnliche Erscheinungen beobachtet; auch hier neben toskanischen Elementen solche, die auf die nordisch-gotische Kunst weisen. Aus der giottesken Kunst der Mitte des Jahrhunderts geht dann Giovanni da Milano hervor. Er wandert bald nach Florenz. Jedoch muß er die Grundlagen seiner künstlerischen Bildung in Oberitalien erhalten haben. Ihn unterscheidet von toskanischen Giottoschülern der Sinn für die Darstellung zeitgenössischer Trachten und die Einführung dem zeitgenössischen Leben abgelauschter Züge (»conquiste naturalistiche«) sowie ein Arbeiten mit zarten Lichtnuancen auf kühlen Farben, mit dem eine große Sicherheit in der plastischen Gestaltung der Körper Hand in Hand geht. Diese Züge sind Eigentümlichkeiten der oberitalienischen Malerschulen. Sie finden sich nicht nur bei Altichiero und Avanzo, bei Barnaba da Modena, bei Tommaso Barisini, sondern auch bei den Zeitgenossen Giovannis in der Lombardei (Fresken in Solaro, Viboldone, Chiaravalle, Vertemate, Bellinzona). Andere Maler gehen dann über die Zeitgenossen Giovannis hinaus und schaffen Werke, die nur wenige giotteske Züge erkennen lassen (Fresken in Mochirolo, Lentate, Campione am Luganer See). Viel entschiedener aber als die Wandmalerei hat sich im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts die Miniaturmalerei von der giottesken Überlieferung abgewandt. Das 1378 entstandene Gebetbuch der Bianca von Savoyen, Gemahlin Gailazzos II. (Clm 23 215), läßt noch die Spuren des toskanischen Einflusses erkennen. Er schwindet aber schon ganz in Arbeiten wie den Taccuina sanitatis [3]), dem von Petrus de Pavia illuminierten Plinius der Ambrosiana und dem von Giovannino und Salomone de Grassi illuminierten Beroldo der Trivulziana. Diese Buchillustrationen zeigen eine bis dahin nicht beobachtete naturalistische Richtung, die sich mit lebhafter Komposition und bewegter Bildung der Einzelgestalt verbindet. Toesca nimmt an, daß der Stil dieser Arbeiten und der ihnen verwandten ohne wesentliche auswärtige Einflüsse in der Lombardei entstanden ist. Er leitet ihren neuen Naturalismus aus den Tendenzen ab, die sich schon bei Giovanni da Milano und seinen Zeitgenossen fanden und scheint der Ansicht zu sein, daß Oberitalien die Wiege jenes Stiles war, der am Anfang des 15. Jahrhunderts in Frankreich Werke wie die Très riches heures des Herzogs von Berry in Chantilly hervorbrachte. Zur Begründung dieser Hypothesen werden auch Zeichnungen Giovannino de Grassis in Bergamo und ähnliche in der Galeria Nazionale in Rom und im Codex Vallandi des Louvre in Paris herangezogen. Daß in der Aus-

3) T. hält diese Gruppe im Gegensatz zu Jul. v. Schlosser für mailändisch.

gestaltung der Randleisten (sie haben z. B. das gotische Spitzblatt) und in der Ausfüllung der Gründe der Bildfelder mit kleinen dekorativ gefüllten Quadraten ein Einschlag französischer Miniaturmalerei vorliegt, kann T. nicht leugnen. Er will diesen aber als eine rein äußerliche Übernahme angesehen wissen, die auf die Stilbildung im allgemeinen keinen Einfluß gewonnen hätte. Auch in den spärlichen Resten von Wandmalereien aus dem letzten Viertel des Trecento möchte T. eine indigene Kunstübung an der Arbeit sehen und nur bei einem Denkmal dem jüngsten, Gericht von Franco und Filippolo de Veris in Campione (1400) kann er sich der Einsicht nicht verschließen, daß hier Beziehungen zur französischen Kunst bestehen müssen. Mit diesem Werk also läßt er eine neue Entwickelungsreihe beginnen. Während er nämlich für die Zeit vor 1400 jeden nordischen Einfluß zurückweist, gibt er einen solchen für die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts zu. Im Anschluß an Courajod und an Dvořak nimmt er für diese Zeit eine gemeinsame west- und mitteleuropäische Kunst an, die er in Gegensatz zu dem lombardischen Realismus des letzten Viertels des vorhergehenden Jahrhunderts bringt und als gotischen, von Frankreich ausgehenden Manierismus bezeichnet. Als die ersten Vertreter dieses Stiles in der Lombardei sieht T. die beiden de Veris (Fresken in Campione) und Michelino da Besozzo an. Es folgen ihnen andere: Antonio de Ferraris in seinen Cremoneser Arbeiten, Leonardo da Besozzo in seinen Frühwerken, die Zavattari, der Meister der Spielszenen in der Casa Borromeo und andere anonyme Meister. Parallel verläuft auch die Entwickelung der Miniaturmalerei nach 1400; jedoch scheint sie nicht mehr die führende Rolle innegehabt zu haben, die ihr am Ende des 14. Jahrhunderts und um die Jahrhundertwende eigen war. Etwa in der Mitte des Quattrocento bricht Toesca seine Forschungen ab. Er verfolgt noch einige Maler, die mit der älteren Kunst zusammenhängen bis etwa 1475. Um diese Zeit erlischt die lombardische Gotik ganz; spät genug, denn die herrschende Kunst geht damals schon lange andere Wege.

* * *

Aus der ganzen Darstellung bei Toesca geht hervor, daß die lombardische Malerei in der Zeit von 1300—1450 aus ganz anderen Bedingungen heraus als sie in Florenz und Toscana vorlagen, einen ihr eigentümlichen Stil entwickelte. Sehr nahe verwandte Erscheinungen finden sich in Piemont und auf der venetianischen Terra ferma, vereinzelt auch in Umbrien und Venedig. Nur während einer kurzen Zeit um die Mitte des Trecento scheint die überragende giotteske Kunst auch hier festen Fuß fassen zu wollen. Vorher sind die Anregungen zur Bildung des lombardischen Stils aus Frankreich gekommen. Das nachgewiesen zu haben, ist kein geringes Verdienst des Verfassers. Vielleicht wird man sogar noch weitergehen können, als er es wagte, und vermuten, daß ein Teil der Elemente, die die Malerei Giovanni da Milanos und seiner Zeitgenossen so deutlich von der toskanischen unterscheiden,

auch noch aus dem Norden stamme, und daß also der französische Einfluß im 14. Jahrhundert nie ganz aufgehört hat. Daß die Malerei des frühen Quattrocento in Oberitalien direkt von französischer Kunst beeinflußt ist, habe ich schon früher eingehend nachgewiesen. Weniger klar stellt sich uns aber die Entstehung des im letzten Viertel des Trecento zu beobachtenden Stiles dar. Toesca versichert uns, diese eigentümliche höchst reizvolle Kunst sei ganz selbständig in der Lombardei erwachsen. Ich glaube, man tut gut, hier vorläufig Miniaturmalerei und Wandmalerei zu trennen. Letztere kann man sich im ganzen trotz mancher Neuerungen aus dem Giovanni-da-Milano-Stil erwachsen denken. Die Miniaturmalerei aber macht einen durchgreifenden Umschwung durch. Man wird natürlich nicht leugnen können, daß Beziehungen zur Kunst der vorhergehenden Zeit vorhanden sind. Andererseits aber sind der Züge, die die Kunst vom Ende des 14. Jahrhunderts mit den Arbeiten der folgenden französisch beeinflußten Zeit gemein hat, so viele, daß die Vermutung naheliegt, es möchte schon vor 1400 die französische Miniaturmalerei in der Lombardei Einfluß gewonnen haben. Bei der Ableitung Toescas ergibt sich nämlich folgendes. Einerseits wären die Miniaturen der »Très riches heures« des Herzogs von Berri (ca. 1410—15) von den lombardischen Miniaturen vom Ende des Trecento abhängig. Andererseits sollen dann wieder die Arbeiten der Brüder de Veris in Campione (1400) und Miniaturen vor 1410 von Frankreich aus beeinflußt sein. Man muß also wieder zu dem Ausweg greifen, die Beeinflussungen seien zwischen der Lombardei und Frankreich wechselseitige gewesen. Mir scheint aber damit nichts erklärt. Denn der Teil der Miniaturen in Chantilly, der Beziehungen zur Lombardei aufweist, läßt sich auch aus den ihm vorangehenden französischen Arbeiten erklären. Sobald man diesen Versuch macht, ergibt sich, daß sie die Konsequenz ziehen aus einer fast ein Jahrhundert dauernden Entwickelung, die mit Pucelle einsetzt. Sollte etwa die lombardische Miniaturmalerei aus denselben Bedingungen hervorgewachsen sein, wie die der Miniaturisten aus Limburg und somit ein Ableger der nordischen Gotik sein, die hier die entscheidende Anregung zur Entstehung der Spätgotik gegeben hätte? Wir müssen hier zuerst auf einen Punkt eingehen, der jede solche Deutung unmöglich zu machen scheint. In einem Skizzenbuch der Stadtbibliothek zu Bergamo, das Toesca schon vor mehreren Jahren (Arte VIII (1905) p. 329 ff.) publizierte, fand er eine Zeichnung, die fast genau mit der Gruppe des Ebers mit den Hunden auf dem Dezemberbilde der Très riches heures übereinstimmt, so genau, daß ein Zusammenhang zwischen den beiden Arbeiten angenommen werden muß. Nun findet sich auf einem a n d e r e n Blatte desselben Skizzenbuches die Inschrift: Johininus de Grassis designavit. Toesca bezieht die Notiz auf das ganze Buch mit Ausnahme weniger Blätter, die später von anderen benutzt wären, und datiert dieses damit vor 1398 (Giovannino †). Da es aber sehr unwahrscheinlich ist, daß der Maler des Blattes in den Très riches heures das italienische Skizzenbuch kannte, nimmt T. an, daß beide Künstler von einem

gemeinsamen älteren Werke abhängig sind, das in der Lombardei vor 1398 gemalt wäre. Damit wäre die Abhängigkeit des Franzosen von Oberitalien bewiesen. Nun ist aber das Bergamasker Skizzenbuch jedenfalls kein Skizzenbuch im modernen Sinne, sondern vielmehr ein Vorlagenbuch, wie wir deren schon mehrere aus dem 14. und 15. Jahrhundert kennen. Die Zeichnungen geben sich zum Teil ganz unverkennbar als Kopien zu erkennen und sind zudem durchaus nicht einheitlich im Stil. Man muß also annehmen, daß die oben zitierte Inschrift sich nur auf das betreffende Blatt bezieht und nichts weiter als ein Vermerk des Kompilators über die benutzte Vorlage ist. Das Buch braucht also durchaus nicht vor 1398 entstanden zu sein und kann sehr wohl jünger sein als die »Très riches heures« und von diesen abhängig [4]). Mit dieser Feststellung ist aber die einzige scheinbare Entlehnung französischer Miniaturisten von oberitalienischer Kunst als nicht beweisbar dargetan und Toescas Hauptargument für die Priorität der Lombardei erschüttert. Natürlich hat aber Toesca seine Hypothese nicht auf dieses einzige Argument gestellt. Ja, er hat auch angeführt, was ihr widerspricht. Die Ornamentation fast aller lombardischen Miniaturen dieser Zeit ist unverkennbar von französischen Vorbildern abhängig, ebenso die Behandlung der Gründe, die nach französischer Art mit geometrischen Mustern gefüllt sind. Als Errungenschaften rein lombardischen Ursprungs nimmt er aber in Anspruch: 1. Die Neigung religiöse Szenen genremäßig darzustellen, 2. die Vorliebe für Zeittrachten, 3. das häufige Vorkommen von gut beobachteten Tieren, 4. die Darstellung von bäuerischen Figuren. Für den ersten Punkt wird man ohne weiteres zugeben können, daß in Oberitalien schon seit dem Ende des 13. Jahrhunderts profane Malereien nachgewiesen sind, und daß durch die Häufigkeit profaner Aufgaben das Eindringen genrehafter Züge in die religiöse Malerei sehr begünstigt wurde. Ähnliches darf für den zweiten Punkt angeführt werden. Anders verhält es sich mit Punkt 3 und 4. Schon lange vor den Miniaturisten um Giovannino de Grassi und Petrus de Pavia hat die französische Miniaturmalerei Tiere eingeführt, die offenbar genau nach der Natur studiert sind. Sie finden sich schon bei Pucelle (Breviaire de Belleville in der Bibl. Nat.) in den Randleisten mit so eingehendem liebevollen Eingehen dargestellt, wie es auch von den Lombarden nicht übertroffen worden ist. Und bäuerische Gestalten, wie sie die »Historia Plantarum« der Casatanense (Ms. 459) enthält, wird man ebenfalls schon weit früher in französischen Miniaturen finden, so z. B. in dem Gebetbuch der Königin Johanna II. in der Sammlung H. J. Thompson. Wir wollen nur noch auf einzelne Punkte hinweisen, die uns gegen die behauptete autochtone Entstehung des lombardischen Miniaturenstiles dieser Zeit zu sprechen scheinen. Der Gewandstil der Heiligenfiguren in dem von mir zuerst als lombardisch bestimmten kleinen Gebetbuch der Estense (lat. α. 7. 3.) ist doch wohl schon ganz deutlich ein Produkt des von T. als manierismo

4) So auch bei Betty Kurth (s. u.).

goticheggiante bezeichneten Stiles; es ist aber um 1390 zu datieren. Dasselbe gilt von Figuren wie dem heiligen Bischof und dem Engel (Fig. 235 bei Toesca) im Plinius des Petrus von Pavia (1389), den Heiligenfiguren des Gebetbuchs der Bibl. Nat. lat. 757 (Abb. 220), dem Gottvater der Postillae in Genesim in der Bibl. Nat. lat. 364 (Abb. 248) und anderen mehr. Sollten nicht Kalenderbilder wie die von Pucelle im Breviaire de Belleville eingeführten und von Jacquemart de Hesdin in den »Grandes Heures du duc de Berry« (Bibl. Nat. lat. 919) nachgeahmten als die Vorläufer von Bildern wie die der drei Taccuina Sanitatis anzusehen sein? Ist nicht ein Blatt wie das von Toesca unter Nr. 356 abgebildete aus dem Pariser Taccuninum Sanitates von einer der zahlreichen französischen Miniaturen mit gotischer Architektureinfassung abhängig? Ich glaube ein weitergehendes Heranziehen französischer Miniaturen würde noch manches Vergleichsmaterial zutage fördern, das die Beziehungen zwischen der französischen und lombardischen Kunst zu Ende des 14. Jahrhunderts aufklären könnte. Bis jetzt scheint mir die schon früher von mir vertretene Ansicht, daß der französische Einfluß schon in den achtziger Jahren nachzuweisen sei, der Wahrheit am nächsten zu kommen.

* * *

Noch vor Toescas Arbeit ist des Grafen Paul Durrieu Akademieschrift über Besozzo erschienen. Durrieu, wohl der beste Kenner der französischen Miniaturmalerei hat schon häufig auf die Beziehungen hingewiesen, die am Anfang des 14. Jahrhunderts zwischen Frankreich und Italien bestanden und ist einer der ersten gewesen, die darauf aufmerksam machten, daß die Miniaturen der »Très riches heures du duc de Berry« Entlehnungen aus toskanischen Fresken enthalten. In der vorliegenden Schrift untersucht er die Beziehungen zwischen Frankreich und Oberitalien, ausgehend von einem sicher datierten Werk mailändischer Kunst, einer Totenrede auf Giovanni Maria Visconti, die 1403 illuminiert worden sein muß. Die Zuschreibung dieser Arbeit an Michelino da Besozzo, die von Giulio Zappa 1910 versucht wurde und auch von Toesca aufgenommen worden ist, hat nach meiner Ansicht nur den Wert einer Hypothese, da es an Vergleichsmaterial für eine solche Zuschreibung fehlt. Ich glaube auch nicht, daß die von Durrieu auf Grund dieses Werkes dem Michelino zugeschriebenen anderen Miniaturen ihm gehören oder überhaupt von derselben Hand sind. Für die Frage, die Durrieu in Angriff nimmt, ist es aber gleichgültig, ob die herangezogenen Arbeiten sich mit einem bestimmten Namen verknüpfen lassen; wichtig ist nur Datum und Herkunft. Es gelingt ihm nachzuweisen, daß die Titelminiatur der Totenrede, die Gian Gallazzos Aufnahme in den Himmel darstellt, von französischer Kunst abhängig ist. Und zwar kommt er dazu auf ganz anderem Wege als Toesca, der von stilgeschichtlicher Betrachtung ausging. Durrieu beweist den französischen Einfluß in der Lombardei mit ikonographischen

Gründen, indem er nachweist, daß jenes Titelblatt vom französischen Typus der Aufnahme Mariä in den Himmel abhängig ist.

Diese Übereinstimmung der beiden Forscher, von denen der eine die Kenntnis französischer Kunst, der andere die oberitalienischer als Ausgangspunkt hat und die mit ganz verschiedenen Methoden zum selben Resultat gelangen, dürfte der Frage der Beziehungen zwischen Frankreich und Oberitalien um 1400 ihre endgültige Richtung gegeben haben.

* * *

Betty Kurths Aufsatz ist vor Toescas Buch in Druck gegangen, aber infolge einer Verzögerung im Erscheinen des Jahrbuchs erst kürzlich erschienen. Er ist also von Toescas Buch ganz unabhängig. Die Arbeit dokumentiert sich deutlich als ein Produkt der Wiener kunsthistorischen Schule und hat deren Vorteile einer breiten und wohlfundierten Grundlage historischen und kulturhistorischen Materials. Es kam der Verfasserin darauf an, die bisher unpublizierten, aber den Kennern oberitalienischer Malerei schon bekannten Monatsdarstellungen in der Torre dell' Aquila in Trient zu datieren und ihnen ihre Stelle in der Geschichte der Malerei anzuweisen. Auf Grund der Geschichte des Schlosses und seiner Bewohner und auf Grund eingehender kostümgeschichtlicher Studien wird eine kurze Frist, die Jahre 1400—1407, gewonnen. Leider fehlt es an fest datierten Arbeiten dieser Zeit aus Verona oder dem südlichen Tirol, die einen sicheren Ausgangspunkt für die kunsthistorische Datierung geben könnten. Um aber doch eine Bestätigung für die angeführte Datierung zu erhalten, bespricht die Verf. das gesamte erhaltene Material an profanen Darstellungen Oberitaliens in der Zeit zwischen 1380 und 1435. Dabei ergibt sich denn, daß die Trientiner Fresken sich sehr wohl um die angenommene Zeit in die Entwickelung der oberitalienischen Malerei einfügen lassen. Bei dieser Untersuchung geht die Verf. auf die Miniaturhandschriften, die der Gruppe der Taccuina Sanitatis angehören, näher ein. Sie greift wieder auf Schlossers Ansicht zurück, der diese Arbeiten für veronesisch hielt. Als Hauptbeweis führt sie die stilistische und ikonographische Übereinstimmung der Miniaturen mit zwei Veroneser Fresken an, die offenbar von solchen Miniaturen kopiert sind. Aber auch dieser interessante Fund scheint mir nicht mehr zu beweisen, als daß der Freskant solche Miniaturen als Vorlage benutzte, nicht aber daß diese in Verona entstanden waren. Ebensowenig wie ihre veronesische Herkunft läßt sich aber, wie Toesca es versucht, ihre mailändische Herkunft beweisen, so daß sie immer noch nicht sicher lokalisiert werden können. Neben Zügen, die auf Beziehungen zu Oberitalien weisen, findet aber die Verf. in den Trientiner Fresken auch andere, die nordisch scheinen. So sind auf mehreren Bildern Gebräuche und Bauten unitalienisch; und ein Vergleich mit tiroler Profanmalereien wie denen von Runkelstein oder Lichtenberg beweist, daß Zusammenhänge der Trientiner Fresken mit ihnen bestehen. So müssen jene denn als das Produkt

einer südtiroler Lokalschule angesehen werden, in der sich Elemente deutscher und italienischer Kunst und Kultur vereinigt finden.

Die Beziehungen der Trientiner Fresken zu der oberitalienischen Malerei mußten die Verf. auf die Frage führen, welches die Quellen sind, denen der Stil der oberitalienischen Malerei dieser Zeit entstammt. Auch sie kommt zu demselben Resultat wie Durrieu und Toesca. Es gelingt ihr aber, den Beginn der französischen Beeinflussung in der Lombardei noch weiter hinaufzurücken, da sie ganz richtig erkennt, daß schon Werke wie der Plinius des Petrus von Pavia von 1389 in der Ambrosiana ohne französische Anregungen nicht denkbar sind. Sie zieht im Laufe der Untersuchung die Fresken der Tour de la Garderobe in Avignon heran. Die von ihr vorgeschlagene Datierung dieser Arbeiten um 1350 scheint mir sehr viel für sich zu haben. Sie kann sogar durch einen Vergleich mit dem Trionfo della morte im Camposanto zu Pisa, bei dem Graf Vitzthum vor einigen Jahren (Repertorium 1905 p. 199 ff.) Beziehungen zu anderen avignonesischen Malereien und zu französischen Miniaturen nachgewiesen hat, als ziemlich sicher erwiesen werden. Durch die doppelte Beziehung des avignonesischen Kunstkreises zu Pisa einerseits und zu Oberitalien andererseits rückt die Residenz der Päpste sogar in eine sehr wichtige Stelle und erscheint als der Hauptbrennpunkt, in dem sich Strahlungen von Italien und Frankreich her treffen und weitergegeben werden.

Die oben angeführten Bedenken gegen Toescas Deutung der Übereinstimmung zwischen dem »halali du sanglier« im Chantilly-Gebetbuch und derselben Darstellung im Bergamasker Skizzenbuch hat die Verf. schon vorweggenommen, indem sie mit größter Sicherheit beweist, daß die französische Miniatur als Original die italienische Zeichnung aber als Kopie anzusehen ist.

ARCHIVALISCHE BEITRÄGE ZUR STOSSBIOGRAPHIE: I. EINE EPISODE AUS DER JUGENDZEIT. II. DAS »GROSS WERCK DER PRÜCKEN«.

VON

ALBERT GÜMBEL.

I.

Am 2. März 1458 erwählten die böhmischen Großen der utraquistischen Partei nach dem unerwartet raschen Ableben des jungen Königs Ladislaus einen aus ihrer Mitte, Georg von Cunstat, Herrn auf Podiebrad, der schon seit 1452 die Geschicke Böhmens als Gubernator lenkte, zum Könige. Nachdem der »Aufgerückte« (d. h. Emporkömmling), wie die benachbarten deutschen Höfe den Neuerwählten spottend

bezeichneten, teils durch Berufung an die Waffen, teils durch kluge Unterhandlungen, die Anerkennung der höchsten geistlichen und weltlichen Gewalten, des Papstes und des Kaisers und der deutschen Fürsten gefunden, zögerte auch die Reichsstadt Nürnberg nicht länger, eine Gesandtschaft, welche den neuen Herren Böhmens begrüßen und die Bestätigung der bisherigen, der Stadt und insbesondere ihren Kaufleuten von den Böhmenkönigen erteilten Gnadenbriefe erbitten sollte, nach Prag abzuordnen. Der Nürnberger Rat war nicht ohne Besorgnis über die Stimmung, die am neuen böhmischen Hofe gegen die Stadt herrschte. Kaum ein Jahr war verflossen, seit der Rat in dem kleinen (heute unterfränkischen) Städtlein Heidingsfeld, das Nürnberg als böhmischen Pfandbesitz innehatte, einen Aufstand demokratischer Elemente gegen das dortige Stadtregiment mit blutiger Strenge niedergeschlagen und sich hierbei auf einen Befehl des böhmischen Oberlehnsherrn berufen hatte. Am Hofe zu Prag war man aber mit dem strengen Vorgehen der Nürnberger keineswegs einverstanden und insbesondere forderte der Gubernator, welchen König Ladislaus mit der Beilegung der Streitigkeiten beauftragt hatte, in heftigen Worten Rechenschaft über diese Vorschützung eines angeblichen Einverständnisses der böhmischen Räte mit der Hinrichtung der 12 Heidingsfelder Rädelsführer [1]). Noch waren diese Unterhandlungen bei Podiebrads Erhebung auf den böhmischen Königsstuhl nicht abgeschlossen und die Nürnberger hatten also wohl Grund zu Befürchtungen wegen der Haltung des neuen böhmischen Pfandherrens gegenüber der Stadt.

Am Montag vor Pfingsten 1459 trafen die Nürnberger Gesandten in Prag ein und wurden am Mittwoch darnach vom König und der Königin freundlich empfangen; sie berichteten nach Hause, daß sie keine ungnädige Stimmung beim Könige und seinen Räten bemerkten; die Freiheiten der Stadt versprach König Georg zu bestätigen [2]). Es scheint aber doch, als ob die Nürnberger Gesandten zu günstig gesehen hätten. Zwar erfolgte unter dem 17. Mai 1459 die Bestätigung der älteren königlichen Gnadenbriefe, jedoch fehlte es andererseits nicht an Berichten über eine anhaltende arge Mißstimmung des Herrschers gegenüber der Stadt.

Es mag unter dem Einfluß solcher Nachrichten gewesen sein, daß der Rat im Frühjahr 1460 beschloß, der Gemahlin des Königs, Johanna von Rožmital, deren großer Einfluß auf den König ihm wohl bekannt gewesen sein dürfte [3]), eine besondere Aufmerksamkeit durch Überreichung eines Geschenkes zu erweisen. Als solches wurde ein Papagei (Sittich) in einem reich vergoldeten »Haus« ausgewählt und als Überbringer, wenn wir unsere Quelle richtig verstehen, der junge Veit Stoß mit ausersehen.

[1]) Man vgl. über diese Ereignisse Deutsche Städtechroniken, Nürnberg, Bd. IV, S. 220 ff.

[2]) Berichte der Nürnberger Gesandten, des Reichsschultheißen Sigmund von Egloffstein und Rupprecht Hallers an den Rat, Urk. des siebenfarb. Alph. im K. Kreisarchiv Nürnberg Nr. 2741 u. 2746.

[3]) Vgl. Palacky, Geschichte von Böhmen, 4. Band, S. 129. Er nennt die Königin einen der einflußreichsten Ratgeber König Georgs.

Der betreffende Posten der Nürnberger Stadtrechnungen (Einzelne Jahresregister im Kgl. Kreisarchive Nürnberg, 1460, Bd. XIV, fol. 183 a) unter dem Rechnungstitel »Schenck Fürsten vnd Herren« lautet: Item 65 ℔ n(ovi) 1 β 11 hlr. Cost der Sittich, damit der Rate vnser frawen die künigin von Beheim vereret vnd den Iren gnaden gein Prag gesant hat, des gab man 25 guldein Antoni Paumgartner [4]) für den Sittich vnd 7½ guldein von dem Hawse zu vergulden [5]), zwen guldein vnd 18 ℔ alt dem Stoßen botten, den vogel zu tragen, vnd 4 ℔ n(ovi) der Rechenbergerin zue zerung. R[ecepit] Gotlieb Volkmeir [6]).

Ich glaube, daß es nicht zu kühn ist, dem großen Nürnberger Meister eine Rolle in diesem fesselnden, kulturgeschichtlichen Bildchen anzuweisen. Sehen wir zunächst, ob dem etwa biographische Bedenken entgegenstehen. [7]) Wir besitzen zwar aus der Jugendzeit des Bildschnitzers keinerlei urkundliche Nachrichten, wir wissen bekanntlich weder das Jahr seiner Geburt, noch seine Eltern, noch seine Lehrmeister mit Bestimmtheit zu bezeichnen, andererseits spricht aber auch gar keine Nachricht dagegen, daß Stoß im Jahre 1460 nicht mehr in Nürnberg verweilt haben sollte. Bekanntlich ist das früheste Datum, mit welchem man bisher in der Stoßbiographie rechnete, das Jahr 1464, in welchem ihm der erste Sohn Stanislaus von einer Krakauerin in der polnischen Hauptstadt geboren worden sein dürfte.

Versuchen wir die biographischen Daten bis zur definitiven Übersiedlung des Meisters nach Krakau (1477) einmal zu ordnen, so dürfte sich unter Heranziehung des vom Verfasser jüngst veröffentlichten Lehrbriefes eines Nürnberger Goldschmiedsgesellen vom Jahre 1456 [8]), welcher doch wohl ein typisches Beispiel für das ältere Nürnberger Handwerksleben darstellt [9]), vielleicht folgende Aufstellung ergeben:

[4]) Die Familie Baumgärtner führte einen Sittich im Wappen; möglicherweise hielt Anton Baumgartner deren mehrere im Hause als Wappentiere.

[5]) Der Käfig war also wohl aus vergoldetem Messingdraht. An Holz ist bei der bekannten Zerstörungskraft und -lust des Papageischnabels nicht zu denken.

[6]) Leider fehlt die Tagesbezeichnung. Eingeschaltet ist dieser Rechnungsvortrag zwischen zwei Posten, die von quarta Pasce (d. h. Mittwoch nach Ostern, 16. April) und Pfingsten (1. Juni) datiert sind. Doch wissen wir aus einem gleich zu erwähnendem Prager Briefe bestimmt, daß die Stoßsche Mission am 3. April 1460 bereits beendet war. Höchstwahrscheinlich fällt sie in die letzten Tage des März. Die Rechnungsablage und demnach der Eintrag in die Rechnungsbücher erfolgte aber erst einige Zeit später.

[7]) Bemerkt sei, daß bei Niederschrift der hier folgenden 3 Aufsätze über Stoß das neueste Werk über den Meister von Max Lossnitzer noch nicht vorlag.

[8]) Die Scheßlitzer, genannt Schnitzer, eine Nürnberger Goldschmiedfamilie des 15. Jahrhunderts, Rep. f. Kunstw., Bd. 34.

[9]) Bedenken könnte vielleicht die dort erwähnte lange Lehrzeit von 10 Jahren »auf dem Goldschmiedhandwerk« erregen, da die Vorschriften der späteren Zeit, z. B. die große Kodifikation des Nürnberger Handwerksrechts von 1535 (Ms. im K. Kreisarchiv Nürnberg) über eine Lehrzeit von 4 Jahren (so bei den Goldschmieden, Malern, Gürtlern, Rotschmieden) und 3 Jahren (Steinmetzen, Glasmalern usw.) niemals hinausgehen. Jedoch stellen diese Zahlen doch wohl nur das gesetzliche Mindestmaß von Anforderungen dar und in den allermeisten Fällen dürfte sich die Lehrzeit beträchtlich darüber hinaus ausgedehnt haben. Der junge Meistersohn trat wohl schon sehr früh, mit 10 und 11 Jahren, in die väterliche Werkstatt ein; der anfänglich mehr spielende und unregelmäßige Arbeitsbetrieb wich erst im Laufe der Jahre strengeren und geregelten

1438 Geburt [10]), 1449 oder 1450 Beginn der Lehrzeit [11]), bis 1459 oder 1460 Lehrzeit, 1459 (1460) bis 1462 Gesellen- und Wanderzeit, 1463 Niederlassung und Heirat in Krakau, 1463—1477 Aufenthalt in Krakau unter Fortdauer des Nürnberger Bürgerrechtes [12]), wohl unterbrochen durch kürzeren oder längeren Aufenthalt in der fränkischen Heimat, 1477 persönliche Aufgabe des Nürnberger Bürgerrechtes in Nürnberg [13]), Rückkehr nach Krakau und Erwerbung des Bürgerrechtes daselbst [14]).

Anforderungen, bis der junge Geselle je nach Anlage und Fleiß früher oder später, aber wohl nur ausnahmsweise vor dem 20. oder 21. Lebensjahr, die Werkstatt verließ, um seine Gesellenfahrt anzutreten. Auch Dürer dürfte schon mit etwa 10 Jahren in die väterliche Goldschmiedwerkstatt gekommen sein, da er sich 1486, also mit 15 Jahren, schon einer »säuberlichen arbeit« rühmt. Mit 19 Jahren war seine Lehrlingszeit abgeschlossen. Der junge Stanislaus Stoß kam gleichfalls schon mit 10 Jahren in die Lehre eines Krakauer Goldschmiedes (vgl. Daun, V. Stoß, Künstlermonographien Bd. 81, S. 10.)

Bestimmte Vorschriften über das Alter der Lehrjungen finden sich nur ganz vereinzelt. 1535 wurde für Rotschmiedslehrlinge, welche nicht Bürger sind, ein Alter unter 15 Jahren, für Steinmetzlehrlinge überhaupt ein erreichtes Alter von 16 Jahren vorgeschrieben.

In späterer Zeit scheint eine Neigung zur Erstreckung der gesetzlichen Lehrfrist geherrscht zu haben, vgl. hierüber die Darstellung dieser Zustände im Jahre 1634 bei Mummenhoff, Der Handwerker.

[10]) Nach Neudörfers bekannter Nachricht.

[11]) Leider besitzen wir ja über den handwerklichen Bildungsgang Stoß' gar keine Nachrichten. Entstammte er, wie ja wahrscheinlich, jener Gürtlerfamilie Stoß, die im 15. Jahrhundert, abgesehen von jenem Michael Stoß, den man als Vater des Künstlers betrachtet, noch durch den Gürtler Heintz Stoß (wird 1446 Meister) vertreten ist — außerdem wird eine Kathrein Stoßin, ein »Wurckerin« (= Wirkerin) 1454 und ein Fritz Stoß 1476 Bürger — so mag er wohl seine erste Ausbildung in der väterlichen (oder brüderlichen) Werkstatt gefunden haben und wohl keineswegs ohne Gewinn auch für den späteren Stecher und Plastiker. Die Anfertigung des messingenen Gürtelgeschmeides — ein solches »mit zwayen poden oder von Laubwerckh« wurde 1535 als Meisterstück verlangt, der Guß des zinnernen Geschmeides, zu welchem der Gürtler die »Gußsteine« selbst schnitt, war wohl geeignet die Hand des künftigen Bildners zu üben. Es mag auch erwähnt sein, daß den Gürtlern das Recht zustand, messingne Siegel, nicht aber goldene oder silberne, was den Goldschmieden vorbehalten war, zu schneiden — man erinnert sich dabei an das von Stoß später betrügerisch nachgeschnittene Banersche Siegel.

Daß die spätere Zeit, nachdem die plastische Begabung mehr hervortrat, den Lehrling in eine Goldschmiedewerkstätte geführt hätte, wäre recht wohl möglich. War doch der Goldschmied der vielseitigste Handwerker des Mittelalters und der eigentliche Kleinplastiker. Dabei erinnern wir uns, daß Stoß selbst seinen Sohn Stanislaus, in welchem er doch wohl einen Nachfolger sah, einem Goldschmied in die Lehre gab. Ob nun der Lehrmeister des jungen Stoß, wie Verfasser früher vermutete, jener Hans Scheßlitzer war, der damals den weitreichenden Ruf eines trefflichen Goldschmieds und Schnitzers zugleich auf sich vereinigte oder wer immer sonst, ist mangels aller Nachrichten nicht mehr festzustellen.

[12]) Damit dauerte natürlich auch die Verpflichtung zur Entrichtung der städtischen Steuerlasten in Nürnberg fort. Sie fiel erst nach förmlicher Aufgabe des Bürgerrechtes und Entrichtung der Nachsteuer von dem aus dem Lande gehenden Vermögen fort.

[13]) Diese persönliche Aufgabe des Bürgerrechts war absolut zwingendes Gesetz, von welchem keine Ausnahme gestattet wurde. Wiederholte Ratsverordnungen ergingen in dieser Richtung. So lautet ein Ratsdekret vom 24. März 1460: Item es ist in einem rate erteilt, das von keinem bürger sein bürgerrecht aufgenomen werden soll, er kome dann für ein rate und brenge die verschreibung versiegelt und ververtigt nach gewonheit dieser stat, als ein iglicher gehorsamer bürger seiner pflicht halben zu tün schuldig ist, und gebe das bürgerrecht damit auf, so wirt im gepürlich antwort. actum feria secunda post letare dominicam (1460). Ein anderes vom 18. Januar 1466 bestimmt: Item so hinfür ein bürger sein bürgerrecht in einem rat aufgeben will, so soll er zuvoran den brief schreiben und sigeln laßen und den zehenden pfenning nieder-

Mit dieser Aufstellung könnte sich ein kurzer Aufenthalt des jungen Stoß in Prag im Frühjahr 1460 recht wohl vertragen, sei es nun, daß wir diesen in die letzten Wochen seiner Lehrzeit oder, was wahrscheinlicher, in die erste Zeit des Gesellentums verlegen wollen. Am liebsten möchte man annehmen, daß Stoß damals, zu Beginn des Jahres 1460, nach Beendigung seiner Lehrzeit, eine Wanderung ostwärts angetreten und der Rat die Gelegenheit benutzt habe, das Geschenk für die Königin den kräftigen Armen des jungen Wandergesellen anzuvertrauen. Doch steht dem ein Schreiben eines Pragers, Hanns Gebhart [15]), an den in den böhmischen Angelegenheiten zumeist verwendeten Nürnberger Unterhändler namens Hans Schuler, der sich zur Zeit in Nürnberg aufhielt, entgegen. Die Eingangsworte dieses Schreibens vom 8. April 1460 lauten: »als ich euch am nesten (= kürzlich) ein zedel geschickt hab pey (= durch) dem Stos, poten, hoff ich, ir habt dy wol vernomen etc.« [16]). Dieses Schreiben bezieht sich unzweifelhaft auf die Stoßsche Mission und die angeführten Worte lassen sich kaum anders deuten, als daß Stoß nach Erledigung seines Auftrages in Prag wieder nach Nürnberg zurückkehrte, wo er eine briefliche

---

legen in der losungstuben und darnach für ein rat kümmen und das aufgeben. act. sabbato post Anthonii abbatis (1466). Ratsbücher Nr. 1 b, fol. 377 a und 1 c, fol. 99 a.

Den Inhalt des »Briefes« bildete die Versicherung des Auswandernden, seinen jetzigen oder künftig (z. B. durch Erbschaft) anfallenden städtischen Besitz zu versteuern oder (bei mobilem Vermögen) im Falle des Außerlandbringens durch Bezahlung eines 10 prozentigen Abzugs zu vernachsteuern. Diese Artikel waren auch eidlich zu bekräftigen. Dies ist der Sinn der Worte bei Stoß Aufgabe des Bürgerrechtes: Veit Stoß Juravit Anno etc. 77 et dedit literam.

Nach dem Gesagten wäre es nicht unbedingt nötig anzunehmen, daß Stoß vor Aufgabe seines Bürgerrechtes seinen Wohnsitz in Nürnberg hatte, er könnte recht wohl damals (1477) nur dorthin gekommen sein, um sein Bürgerrecht nach Vorschrift persönlich aufzugeben.

[14]) In Krakau spielte das deutsche Element damals noch eine bedeutende Rolle. Sehr häufig begegnen uns deutsche Namen; das Krakauer Stadtrecht war ein Tochterrecht des Magdeburgischen; die internen Akten des Krakauer Rates wurden zumeist noch in deutscher Sprache geführt. Vgl. Caro, Geschichte Polens, Bd. V, S. 239.

[15]) Er fungierte als Dolmetscher bei dem des Deutschen gar nicht und des Lateinischen nur wenig mächtigen Böhmenkönig (Urk. des siebenfarbigen Alphabets im Kreisarchiv Nürnberg Nr. 2520, Palacky, Gesch. v. Böhmen). 1467 finden wir ihn in Nürnberg; er machte sich damals das Vergnügen zugleich mit Ulrich Fugger von Augsburg und einigen anderen jungen Patriziern, den Umfang der Stadtmauer durch Abschreiten auszumessen. Städtechroniken Bd. X, S. 297.

[16]) Urk. des siebenfarb. Alph. im Kreisarchiv Nürnberg Nr. 2823. Der Brief lautet vollständig: mein freuntlichen dinst zuvor, erberer, besunder, guter freund! als ich euch am nesten ein zedel geschickt hab pei dem Stos poten, hoff ich, ir habt di wol vernomen; wer euch di ader nicht worden, so schikt man euch hie ein andre etc. auch als ir in meinung seit herein zu reiten von des mortprenners wegen und von der zwaien gesellen wegen, di auf dem perg Cutt(en) gefangen sein von der munz wegen, dorumb, wurt ir euch besorgen auf der stros, wolt ichs wol zu begen bringen mit mein guten freund P., das mein gnediger herr konig schrib den fursten, welchen euch deucht, das ir dester pas und fridlicher durch mocht komen mitsampt andern, di dann mit euch ritten von der sach wegen. und ich hab den poten ausgericht (d. h. bezahlt), wann er das begeret, hinnen (d. h. in Prag), wolt ir ader das potenlon geben, so legt das zu herrn Hans Gartner ein. und in we ich euch und euern herrn west zu dinen, wolt ich euch alzeit willig sein, damit spar uns got in gesunthait. dat. Prag. f(eria) III. post Palmarum (= 8. April) A°. 60. — Johannes Gebharth.

Nachricht an Schuler abzuliefern hatte. Mit der Annahme also, daß Stoß damals von Prag seinen Weg nach Osten weiter genommen hätte, läßt sich dies nicht vereinen.

Noch ein Wort zu dem vielleicht auffälligen Ausdruck sowohl der Nürnberger Rechnungsbücher als des Gebhartschen Schreibens: »Stoß poten«. Es könnte scheinen, als ob es sich etwa um einen gewerbsmäßigen Botenläufer zwischen Nürnberg und Prag handelte. Das ist sicher nicht der Fall. Wir kennen die Namen der reitenden Boten, »Einrößer«, deren sich der Rat gewöhnlich zur Besorgung seiner Briefschaften und zur Erledigung weniger wichtiger auswärtiger Geschäfte bediente, gerade aus dem Jahre 1460 in lückenloser Weise. Ein Stoß ist nicht dabei[17]). Dagegen war es nicht selten, daß der Rat die Gelegenheit, welche die zahlreichen Reisen seiner Bürger an auswärtige Handelsplätze boten, benutzte, um wichtige Briefschaften an die Adresse oder umgekehrt von auswärtigen Ratsbotschaften an sich zurück gelangen zu lassen. Gerade für Stoß hat Verfasser aus dem Jahre 1507 eine solche Mission nachgewiesen[18]), damals betraute der Propst Erasmus Toppler dem vom königlichen Hofe zurückkehrenden Stoß mit Besorgung eines Berichtes an die regierenden Herren in Nürnberg[19]).

Bezüglich der »Rechenbergerin«, welche 4 ₶ Zehrungsgelder erhielt, ist zu vermuten, daß hiermit die Ehefrau eines seit 1445 in Diensten des Nürnberger Rates stehenden Söldnerführers Hans von Rechenberg[20]) gemeint ist. Sie mag etwa mit der Pflege des kostbaren Vogels betraut gewesen sein? Vielleicht hoffte der Rat auch, daß sich ihr als Frau die Türen oder wohl auch Hintertüren zu den Gemächern der Königin leichter öffnen würden, als dem Manne.

Über die Aufnahme des Geschenkes seitens der Königin besitzen wir den wertvollen Bericht eines leider nur mit einem Decknamen (»Sturczaport von Win«) unterzeichneten Korrespondenten aus Prag an den Nürnberger Ratsherrn Nikolaus Muffel. Dieser Anonymus meldet unter dem 3. April 1460 eine Reihe politischer Neuigkeiten vom Prager Hofe, dann berichtet er weiter, daß die »Rechenbergerin« (also die Begleiterin des Stoß) in Prag sei[21]) und vieles Gutes von den Nürnbergern

---

[17]) Auch sonst wird Stoß in der Stadtrechnung von 1460 nicht wieder als Bote genannt.

[18]) Archiv. Zeitschrift, hrsg. vom K. Allg. Reichsarchiv in München, Bd. XVI, S. 274.

[19]) Man könnte ja wohl auch daran denken, daß Stoß, den wir aus späterer Zeit als einen überaus betriebsamen und rührigen Handelsmann kennen, schon damals (1460) die Märkte des Ostens (Prag, Krakau, Breslau u. a.) mit Erzeugnissen der Holz- und Bildschnitzerei, vielleicht auch des Holzschnittes, regelmäßig besuchte; freilich müßten wir dann wohl mit dem Vorhandensein einer eigenen Stoßschen Werkstätte rechnen. Ob dies für 1460 schon erlaubt ist, scheint nach dem oben Gesagten doch fraglich. Eher könnte man an Erzeugnisse der Werkstatt, in welcher Stoß als Geselle arbeitete, oder auch anderer Nürnberger Werkstätten denken.

[20]) Er fungierte im markgräflichen Kriege 1449 als Wagenburgmeister und wird noch 1461 als »Diener« der Stadt genannt, Chroniken der deutschen Städte, Nürnberg, Bd. II, S. 252.

[21]) Ich nehme an, daß sie in Prag zurückblieb, während Stoß nach Nürnberg zurückkehrte, um den gleich zu erwähnenden Auftrag der Königin auszuführen.

rede und das der Hofmeisterin der Königin zu »verstehen« gebe; letztere melde es wiederum ihrer Herrin; beide (d. h. also wohl die Fürstin und die Hofmeisterin) hätten große Freude an dem Sittich, den man der Königin geschenkt habe.

Fast wertvoller als diese Notiz erscheint aber, was unser Anonymus noch weiter zu erzählen weiß. Er meldet, daß die Königin gern einen Kammerwagen [22]) aus Nürnberg hätte, zu welchem ihr »der moller auff dem neven pav« eine Zeichnung gemacht und nach Prag überschickt habe. König Georg wolle aber nicht, daß der Wagen in Nürnberg angefertigt werde, er sage, man mache anderswo auch Wägen, er wolle mit den Nürnbergern nichts zu tun haben [23]), aber die Königin wolle gleichwohl einen solchen Wagen in Nürnberg fertigen lassen; sie sei den Nürnbergern gar gnädig und rede alles Gute von ihnen [24]).

Unter dem »moller auff dem neven pav« werden wir nach dem ganzen Zusammenhang wohl kaum jemand anders zu verstehen haben, als eben jenen jungen Nürnberger Bildschnitzer, der ihr soeben das so freundlich aufgenommene Geschenk des Rates überbracht hatte. Die Bezeichnung Stoß' als »Maler« kann uns natürlich nicht irreführen. Der »neve pav« ist eine wohl bekannte, in den urkundlichen Nachrichten des 15. Jahrhunderts oft erwähnte Nürnberger Stadtgegend; heute heißt der Platz Unschlitt- und Maximiliansplatz [25]).

---

[22]) d. h. ein (durch Vorhänge) abgeschlossener mit (gewölbter) Decke versehener Reisewagen, im Gegensatz zu einem offenen Wagen. Abbildungen von dreien solchen Kammerwagen für das »Küniglich vnd Fürstlich Frawenzimmer« sieht man auf Hans Tirols Darstellung der Belehnung Ferdinand I. mit den österreichen Erblanden 1530 (Essenwein in Mitteil. aus dem Germ. Nationalmus. Bd. II S. 18).

[23]) Der König sagte wörtlich: er wolle mit den von Nürnberg »onferboren« sein. Der Ausdruck ist zu mh. verwerren = verwirren, verwickeln, sich befassen mit jemand (Lexer, mhd. Wörterbuch, III, 304) zu ziehen.

[24]) Akta des siebenfarb. Alph. im Kreisarchiv Nürnberg, Rep. 2 alt, Schwarz P Nr. 1 ff. Der hier in Betracht kommende Schluß des Schreibens lautet: Item wist auch, daz der konig die heilingzeit (= Ostern) nit alhie wirt sein, er wirt auff eim sloz sein, haist Belischs, leit 12 meil von Prag, dornach wist euch zu richten.

Item mein frav konigin het gar geren ein kamer bagen, den hat der moller auff dem neven pav verzaichent vnd hat ir den geschikt; so wil irs der konig nit zvgeben, daz er zv Nvrenberg schol gemacht beren vnd slet daz albeg ab vnd spricht, man mach anderzbo auch begen, er wolt geren mit den von Nvrenberg onferboren (!) sein. daz wist fur wor, so wil die frav ie ein solchen bagen zv Nvrenberg haben noch der muster; vnd wist, daz si vns gar genedich ist vnd alz (= alles) gucz von vns ret, daz hab ich wol erfaren.

Item wist auch, daz di Rechenbergerin auch alhie allez gucz von den von Nvrenberg sagt vnd gibt daz der konigin hoffmaisterin zu verstin, diselb gibt ez dan der konigin zu verstin. si haben paide frevd von dem sithtigh, den man der frauen geschanckt hat....

[25]) Daß Stoß dort wohnte oder in einer dort befindlichen Werkstatt arbeitete, kann ich allerdings vorerst nicht nachweisen. Von Malern, welche im Jahre 1460 auf dem Neuen Bau Lorenzer Seite wohntem, vermag ich zunächst nur einen, nämlich den Kartenmaler Hermann Hilprant (Hilbrant, Hylprant) urkundlich festzustellen. Er wird in dem Getreidbüchlein von 1460 (Ms. 327, Kreisarchiv Nürnberg) im St. Elisabethviertel in der Hauptmannschaft des Hartmann Wolff als »Herman Hilbrant« aufgeführt.

Den Vorgang kann man sich etwa so vorstellen, daß gelegentlich der Überreichung des Papageis die Königin ihre Absicht kundtat, sich einen Kammerwagen in Nürnberg anfertigen zu lassen[26]), worauf sich Stoß erboten haben dürfte, ihr nach seiner Rückkehr nach Nürnberg eine Zeichnung zu fertigen und zuzusenden. Weitere Nachrichten über die Angelegenheit besitzen wir leider nicht.

Was schließlich das politische Ergebnis dieser Prager Mission betrifft, so scheint der Erfolg vorerst kein sehr befriedigender gewesen zu sein, doch wissen wir, daß im Herbste dieses Jahres 1460 ein endgültiger Friedensschluß zwischen König Georg von Böhmen und der Stadt Nürnberg zustande kam. Nicht nur versicherte der König die Nürnberger Kaufleute seines besonderen königlichen Schutzes, sondern erklärte auch, daß alle Ungnade und Unwillen aus Anlaß der Heidingsfelder Wirren abgetan sein solle[27]).

II.

Am 30. Oktober 1487 beschloß der Nürnberger Rat eine Erweiterung des »vil zu eng« gewordenen Neuen oder Heiligen Geist-Spitals, der berühmten Stiftung des Nikolaus Groß vom Jahre 1339. Es sollte ein Schwibbogen über die Pegnitz geführt

Aus der von Baader (32. Jahresber. des hist. Ver. in Mittelfranken) veröffentlichten Beschreibung des St. Elisabethviertels, seiner wehrhaften Bürger und Geschütze (entstanden nach 1449) wissen wir, daß die Hauptmannschaft dieses Hartman Wolff 60 Bewaffnete zählte und ihr die Gegend »vndten an der Pegnitz biß an den großen Turn« (gemeint ist der Schleierturm, welchen das Baumeisterbuch des Endres Tucher, Ausgabe von Weech u. Lexer, S. 267, als den »groß thuren im waßer auf dem Newenpaw« bezeichnet) zur Verteidigung im Falle eines feindlichen Angriffs zugewiesen war. Die Lage dieser Hauptmannschaft ist also unzweifelhaft auf dem Neuen Bau zu suchen. Der Maler wohnte dort schon seit 17 Jahren, wie eine Vergleichung der Namen der Nachbarn in den sog. Salzbüchlein von 1443 und 1447 ergibt. (Vgl. Gümbel, Rep. f. Kw., Bd. 30, S. 38, unter Herman, Kartenmoler.) In dem Getreidbüchlein von 1461 (Ms. 324, fol. 18 b) erscheint »Herman Hilbrant« an gleicher Stelle selbst als Gassenhauptmann. Hiernach war er ein angesehener und vermögender Mann. Er verzog später nach der Sebalder Seite, wo ihn Murr, Journal zur Kunstgeschichte, II, S. 131, im Jahre 1465 noch nennt, und scheint vor 1467 unter Hinterlassung eines gleichnamigen Sohnes (ebenfalls eines Kartenmalers) gestorben zu sein.

Erst seit 1462 erscheint ein anderer Kartenmaler, Erhart Stain, gleichfalls im Elisabethviertel ansässig (Getreidbüchlein, fol. 21a). Dieser erkaufte im Jahre 1468 von »Endres Steins wirtin«, deren zwei Schwestern und Verwandten das Erbrecht an einem der Stadt gehörigen Hause auf dem Neuen Bau um 98 fl. In der Notiz des städtischen Zinsmeisters Gottlieb Volkammer über diesen Kauf wird er »Erhart Stein, karthenmöler« genannt. (Zinsmeisterbücher im städtisch. Archiv Nürnberg.) Vgl. auch Murr, a. a. O. zu den Jahren 1462 und 1463 und Gümbel, a. a. O., S. 53, bei Steinin, Katharina, Kartenmalerin.

[26]) Solche Aufträge der böhmischen Könige für Nürnberger Handwerker waren ja nicht ohne Vorgang. So ließ der Vorgänger König Georgs, König Ladislaus, sein großes goldenes Majestätssiegel durch die Nürnberger Goldschmiede Seitz Herdegen und Hieronymus Holper, den Schwiegervater Albrecht Dürer des Ä., anfertigen. Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, I, S. 32.

[27]) Fürstenprivilegien im K. Kreisarchiv Nr. 291—93 vom 27. Oktober 1460.

Auch die Familie der Königin Johanna bewahrte den Nürnbergern ihre wohlwollende Gesinnung. Im Jahre 1465 erwählte der Bruder der Königin, Leo von Rožmital, zwei Nürnberger (Gabriel Tetzel und Gabriel Muffel) zu Reisebegleitern auf einer zweijährigen Reise durch die Abendlande. (Chron. der deutsch. Städte, Nürnberg, V, S. 740.)

und durch deren Überbauung neue Räumlichkeiten für die Kranken gewonnen werden [28]). Als »paumeister«, d. h. als Verwalter des für den Bau zu sammelnden Almosens wurde am 4. November der Kirchenmeister von St. Sebald, Sebald Schreyer, aufgestellt [29]). Dieser hat uns in seinen Denkbüchern [30]) einige willkommene Nachrichten zur Geschichte des Baues überliefert; aus ihnen ersehen wir, daß Schreyers Anteil über jenes finanzielle Vertrauensamt hinausging. Bei den im Spitale selbst in Gegenwart des Losungers und Spitalpflegers Nikolaus Groß und anderer Ratsherren, dann der städtischen Werkmeister, gepflogenen Beratungen fanden die Vorschläge Schreyers über die Ausmaße und Einteilung der neuen Räumlichkeiten allgemeinen Beifall und er wurde gebeten »seiner mainung ein muster auf bappier« reißen zu lassen. Schreyers Pläne scheinen im Rate den Verhandlungen zugrunde gelegt worden zu sein und nachdem sie genehmigt und Schreyer zum »Baumeister« ernannt worden war, bat man letzteren nunmehr das »muster, so er gemacht het, in holzwerk schneiden zu lassen«. Aus dem Frühjahr 1489 hören wir, daß am Spitalbau gearbeitet wurde, indem damals der Rat Jakob Grimm dem alten Baumeister des St. Lorenzer Chorbaus, befahl, sich am Spitalbau nicht weiter zu beteiligen, damit er den städtischen Bauten um so besser vorstehen könne [31]). Die feierliche Grundsteinlegung zum Pegnitzbrückenbau, und zwar »an der seitten des ansaczs gen den parfusen (d. h. dem Barfüßerkloster) am vndern eck gen dem spital warts« [32]), fand am zweiten Pfingstfeiertage, dem 8. Juni 1489, in Gegenwart vieler Ratsherrn und einer großen Menge Volkes statt. Als kirchlicher Offiziator fungierte, vom Bischof von Bamberg bevollmächtigt, der Abt von St. Aegydien, Johannes Radenecker. Über den Fortgang des Baues sind wir im einzelnen nur recht spärlich unterrichtet. Ende Oktober 1489 wurde ein Gutachten des früheren Turmbaumeisters von St. Sebald, Meister Heinrich Kuglers von Nördlingen, und des Meisters Hanns Müllner von Rothenburg, der sich damals in Nürnberg aufhielt, um den durch die Fahrlässigkeit Jakob Grimms eingestürzten Schwibbogen über die Pegnitz beim Irrertürlein fertigzustellen, eingeholt. Nach ihren Vorschlägen sollte der Bau vorgenommen werden [33]). Über den Inhalt des Gutachtens wissen wir

[28]) S. Beilage I am Schluß.

[29]) Er legte dieses »Baumeisteramt« schon 1491 wieder nieder. Im Jahre 1495 wird als solcher Baumeister »des großen pawes zum Newen Spital« Sebald von Mören genannt (Ratsbücher, VI, S. 120 b).

[30]) Heute teils im K. Kreisarchiv Nürnberg, teils im Germanischen Museum und im Stadtarchiv zu Nürnberg. Die folgenden Nachrichten stammen aus dem Kodex B dieser Schreyerbände im Kreisarchiv, fol. 93 b. S. Beilage II.

[31]) Vgl. Hampe, Nürnberger Ratsverlässe, Bd. I, Nr. 392.

[32]) Nach dem Kodex C der Schreyerschen Gedenkbücher im Germ. Museum, fol. 181 a. Dort auch eine genaue Beschreibung des Grundsteins (mit Abbildung) und der darin vermauerten Gegenstände (Weinglas, Zinnpfennige, Nürnberger Münzen).

[33]) Hampe, a. a. O., Nr. 398. Falls Dauns Angabe (Veit Stoß, 1903, S. 42), daß Stoß sich von 1486—89 in Nürnberg aufgehalten habe, richtig ist, wäre es nicht ausgeschlossen, daß Stoß schon damals sich gutachtlich über den Bau zu äußern hatte. Dies würde zu Schreyers Bemerkung (vgl. Beilage IV), daß »etwo

nichts. Die Arbeiten dürften jedenfalls in den nächsten Jahren aus Mangel an Mitteln und wohl auch wegen ungewöhnlicher technischer Schwierigkeiten sehr langsam vorgeschritten und schließlich wohl ganz ins Stocken gekommen sein, denn sonst wäre es nicht verständlich, daß im Jahre 1498, also fast 10 Jahre nach Beginn, nochmals mit einem Werkmeister ein Kontrakt über die Ausführung des Brückenbaues geschlossen werden konnte. Daß dieser neue Werkmeister eben Veit Stoß war, hofft Verfasser mit den folgenden Ausführungen begründen zu können.

Das wichtigste Beweismaterial ergibt sich aus den von Hampe in seiner Ausgabe der Nürnberger Ratverlässe [34]) veröffentlichten Verhandlungen zwischen dem Rate und dem Meister aus dem Jahre 1506. Die Forderungen Stoß', welche in der Ratssitzung vom 26. März 1506 vorgelegt und zur Beratung gestellt wurden, betreffen vier Gegenstände, nämlich:

1. das groß werck der prücken,
2. ain klein prückenwerck,
3. den Pfeiler an der Rednitzbrücke bei Stein,
4. einen von Krakau mitgebrachten Wagen.

Indem ich mir nun vorbehalte auf die anderen Streitfragen weiter unten zurückzukommen, seien zunächst die Forderungen des Meisters für das an erster Stelle genannte und wohl auch bedeutendste Objekt, jenes »groß werck der prücken«, an der Hand der Ratsprotokolle besprochen.

Stoß behauptete, zwischen ihm und dem Rate sei ein Vertrag abgeschlossen worden, wonach er (Stoß) eine Leibrente von 150 fl. jährlich erhalten solle [35]), wenn er das »groß werck der prücken«, das er zu machen sich anheischig gemacht habe, verfertige. Dieses »werck« habe er vor 8 Jahren, also im Jahre 1498, gemacht, aber

vil« Werkmeister, die dem Rate für berühmt angezeigt worden waren, auf Kosten »des paus« von vielen Orten auswärts nach Nürnberg gebracht wurden, recht gut stimmen und uns Stoß' spätere Tätigkeit für den Bau verständlicher machen. Bedauerlicherweise ist ein Akt des alten Spitalamtes (heute im hiesigen Stadtarchiv) betitelt »Unterschiedliche Bericht, Rathschläg und Abriß über die im Neuen Spital zum H. Geist vollführte Bäw etc. de Anno 1493, 1511 1584, 1597 vnndt 1610 etc.« nach freundlicher Mitteilung des Herrn Archivrates Dr. Mummenhoff nicht mehr vollständig; die »Bericht« von 1493 und 1511 fehlen heute.

34) Band I, Nr. 727 u. 728. Den Hauptinhalt dieser Verhandlungen hat schon Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, Erste Reihe, S. 19ff., ohne Quellenangabe dargestellt, doch ist seine Vermutung, daß mit dem »großen werck der prucken« ein Entwurf zum Sebaldusgrab gemeint sein könnte, sicher unzutreffend.

35) Die Zusicherung einer solchen Leibrente wäre in Nürnberg nicht ohne Vorgang. So erhielt auch Jacob Grimm, der Erbauer der steinernen Brücke beim Neuen Bau im Jahre 1457 ein Leibgeding von 50 fl. rh. (neben der Submissionsumme von 400 fl.) für seine Meisterschaft, nach der Stadt Gewohnheit, wie es im Vertrage heißt, zugesichert; freilich hatte er dafür die Verpflichtung zu übernehmen, alle künftigen Brückenbauten um den gewöhnlichen Lohn städtischer Werkmeister zu übernehmen (Chroniken der deutschen Städte, Nürnberg, Bd. IV, S. 233, Anm. 4). Möglicherweise dürfen wir eine solche Klausel, daß sich der Empfänger des Leibgedings zur Mitarbeit an weiteren städtischen Bauten zur Verfügung zu halten habe, auch für den 1498 zwischen Stoß und dem Rate abgeschlossenen Vertrag annehmen.

noch nichts erhalten, er fordere die rückständigen Leibrenten von 8 × 150 fl. und nochmalige Verbriefung dieses seines Anspruches auf eine lebenslängliche Rente von 150 fl. jährlich. Der Rat ließ ihm darauf folgenden Bescheid zugehen: die Urkunde über einen solchen Vertrag sei allerdings vorhanden, aber Stoß sei seinen damaligen mündlichen und schriftlichen Versprechungen nicht nachgekommen, habe dies auch gar nicht gekonnt, daher sei ihm ein Rat nichts schuldig. Stoß antwortete: er habe dieses »werck« auf seine Kosten gemacht, über 30 fl. für Eisenwerk ausgelegt und die Taglöhner bezahlt, der Rat habe nur das Holz angewiesen; es seien ihm 25 fl. hierfür versprochen worden. Aber (sc. abgesehen von diesen Auslagen) beanspruche er »für seine mühe und kunst« jenes Leibgeding von 150 fl., vom Jahre 1498 ab zu rechnen, und weiterhin alle Jahre bis zu seinem Tode. Wolle der Rat hierauf nicht eingehen, solle er das »werck« niemanden besichtigen lassen, es nicht mehr gebrauchen und sogleich zerlegen und vernichten. Darauf wurde folgender entgültiger Beschluß gefaßt und Stoß mitgeteilt: die 25 fl. solle er erhalten; nachdem er aber das, was er in seiner Verschreibung zugesagt habe, nicht gehalten habe, sei ihm auch der Rat das hierfür Versprochene nicht schuldig; seinem Wunsche wegen Zerlegung und Vernichtung des Werkes solle jedoch in seinem Beisein entsprochen werden.

Was ist nun unter diesem »großen werck der prücken« zu verstehen? Zweierlei scheint nach dem Wortlaute der Ratsprotokolle klar: erstens daß es sich um eine Brücke handelt, zweitens, daß sich der Streit um ein Modell dieser Brücke dreht. Ersteres wird ja deutlich ausgesprochen, letzteres erhellt unzweifelhaft aus dem vom Rate schließlich angenommenen Vorschlag des Meisters, das »werck« »erlegen« (später »zerlegen«) und »zu nichten« machen zu lassen; auch die Ausdrücke, daß der Rat niemanden das »werck« besichtigen lassen, es selbst auch nicht mehr »geprauchen« solle, deuten darauf hin.

Lernen wir so Umfang und Gegenstand der Stoßschen Forderungen im allgemeinen kennen, so deutet leider kein Wort dieser Unterhandlungen darauf hin, welche Brücke im besonderen gemeint ist.

Verfasser möchte nun annehmen, daß es sich bei diesem Kontrakte vom Jahre 1498 und dem daraufhin verfertigten »groß werck der prucken« um ein in größerem Maßstabe gehaltenes Teilmodell des Pegnitzbaues des Neuen Spitals und zwar enger des die beiden Schwibbogen tragenden Mittelpfeilers handelt.

Die Beweisgründe dafür, daß wir bei jenen Unterhandlungen von 1506 und dem darin erwähnten älteren Kontrakte an den Neubau des Hlg. Geistspitals zu denken haben, sind allerdings zunächst indirekter Art.

Man darf wohl die Frage aufwerfen, was hat Stoß veranlaßt gerade im Frühjahre 1506, also nach acht langen Jahren, mit diesen Forderungen an den Rat her-

anzutreten? Man könnte darin vielleicht einen Nachhall der außerordentlichen Erbitterung sehen, die sich während der vorausgehenden langjährigen Händel mit dem Rate in der Brust des leidenschaftlichen [36]) Mannes ansammeln mußte, Händel, die noch im vorhergehenden Sommer 1505 zur Flucht des Meisters aus der Stadt und seiner Verurteilung zu vierwöchentlicher Turmstrafe geführt hatten, auch war ihm ganz kurz vorher (am 20. März) die Bitte um größere Bewegungsfreiheit — er durfte ohne Erlaubnis des Rates die Stadt nicht verlassen — und um Genehmigung zur Aufstellung eines Gedächtnisbildes bei St. Sebald rundweg abgeschlagen worden. Aber zur Geltendmachung dieser alten Forderungen von 1498 hätte sich wohl schon früher Gelegenheit und Stimmung gefunden; daß Stoß dies gerade damals tat, dürfte mit einer anderen Angelegenheit zusammenhängen.

Wir wissen sowohl aus den Ratsprotokollen wie auch aus ergänzenden Aufzeichnungen Schreyers, daß der Nürnberger Rat in eben jenen Tagen des ausgehenden März und Anfang April sich mit einer einschneidenden Änderung bzw. Vereinfachung des Bauplanes für den Brückenbau des Spitals beschäftigte [37]). Die Nachricht dürfte auch Stoß erreicht haben und, da mit Annahme des neuen Bauplans jede Aussicht schwinden mußte, daß der Rat auf das Stoßsche Visier und Modell zurückkomme — natürlich mußten auch alle damit zusammenhängenden Ansprüche in nichts zerrinnen — düfte sich Stoß veranlaßt gefühlt haben, gerade jetzt mit seinen alten Forderungen aus dem Kontrakt von 1498 und einigen weiteren sich auf gleichem Gebiete bewegenden und wohl auch aus gleicher Zeit herrührenden hervorzutreten.

Dürfen wir nun wirklich einen solchen Zusammenhang annehmen, so gewinnen auch einige Ratsdekrete aus den Jahren 1497 und 1498 für unsere Beweisführung Wert. Am 1. Juli 1497 wurden im Rate über eine größere Reihe von städtischen Bauarbeiten Verfügungen getroffen, und u. a. beschlossen, auch über den »pogen oder pfeyler, der beym Spital sol gemacht [werden],« durch 4 Ratsherren und den städtischen Baumeister ein Gutachten ausarbeiten zu lassen [38]). Mit Ratsdekret vom 8. August 1498 wurde bestimmt, daß drei der »Wähler« mit

---

[36]) Die Klagen des Nürnberger Rates über den streitsüchtigen und rechthaberischen Bürger Stoß sind ja bekannt. Auch sonst scheint es in der näheren oder weiteren Verwandtschaft an Hitzköpfen nicht gefehlt zu haben, So sagte im Jahre 1498 ein Niclas Stoß gleich dem ganzen heiligen römischen Reiche Fehde an. (Ratsprotokoll vom 28. Juni 1498: Es ist erteilt den kaufleuten die vehd, durch Niclasen Stoß und den Pötzlinger dem gantzen ro(mischen) r(eich) gethan, zu eroffnen.)

[37]) Vgl. Beilage III.

[38]) Ratsverlässe im K. Kreisarchiv Nürnberg, 1497, Heft VII, Sabato post Petri et Pauli (= 1. Juli) 97: Es ist erteilt, das anschütten der heimlichen gemach an der Pegnitz pleiben zu laßen, wie von alter herkomen ist, doch von wegen der stein, die in die Pegnitz mit dem ausfuren der heimlichen gemach geschutt worden, pesserung zu ratschlagen, auch der alten stock beim spital, bei Strickers heuslein, der santperg bei Megeldorff, auch den pogen oder pfeyler, der beim Spital sol gemacht [werden], und alles das, des geprechen am waßer ist, wol zu ratschlahen und noch mer werkleut darzu nemen. herr P. Volkamer, herr Ulr. Grundtherr, P. Nutzel und Peter Harssd[orfer] mitsampt dem paumeister sollen den pfeiler ratschlagen...

den Amtleuten des Spitals und den Werkleuten über den Spitalbau beraten sollen[39]). Leicht schließt sich nun die Tatsache eines Kontraktes zwischen Stoß und dem Rate über den Spitalbau an eines dieser Dekrete an, und zwar wahrscheinlicher an letzteres. Ersteres bietet vielleicht auch einen Hinweis, nach welcher Seite und in welchem Umfang des Meisters »kunst« und Mitarbeit in Anspruch genommen wurde. Man kann nämlich die Frage aufwerfen, ob es sich bei dem Stoßschen Brückenmodell um ein Gesamtmodell des Baues oder ein Teilmodell irgendeines wichtigen Bauteiles gehandelt habe. Verfasser möchte das letztere annehmen und glaubt, daß es sich bei dem »werck«, das zu fertigen Stoß sich »angemaßt« hat, um ein Modell für die Fundierung und den Ausbau des Pfeilers, der bestimmt war, die beiden Schwibbögen zu tragen, gehandelt hat.

Auf ein Teilmodell schließe ich auch aus der verhältnismäßig nicht sehr bedeutenden Summe von 25 fl., die Stoß für die Herstellung des Modells (die Rohkosten) versprochen waren. Der Hauptnachdruck bei der ganzen Arbeit lag sicherlich nicht auf irgendwelchen künstlerischen Qualitäten, sondern auf der Überwindung gewisser technischer Schwierigkeiten, welche der unsichere, sumpfige Baugrund, die Vorkehrungen gegen Hochwasser und Eisgang usw. dem Pfeilerbau boten, Schwierigkeiten, die nur der Beirat des gewiegten Fachmannes zu besiegen vermochte und für deren Beseitigung dem Rate der Preis einer lebenslänglichen Rente nicht zu hoch war. Hier aber versagte Stoß. Das Modell mag sich wohl ganz annehmbar dargestellt haben, aber bei der Ausführung, für welche wir wohl noch eine gewisse aktive Teilnahme Stoß' voraussetzen dürfen[40]), erwies es sich als unbrauchbar. »Das konnte er nicht«, wie der Rat ihm später vorwarf, und so mochte sich dieser wohl dazu verstehen dem Meister seine Rohkosten zu ersetzen, aber was ihm für seine »kunst« — wir würden vielleicht sagen für die Idee — versprochen war, eben jenes Leibgeding, wurde ihm damals und später versagt.

Im Anschluß an die, wie ich hoffe, einer befriedigenden Lösung zugeführten Frage des »groß werck der prücken« seien nun auch die drei weiteren Forderungen, die Stoß an den Rat stellte, besprochen. Sie betreffen »ain klain prückenwerck«, den Brückenpfeiler zu Stein und einen ihm vom Baumeister Sigmund Pfintzing weggenommenen, aus Polen mitgebrachten Wagen.

Es sei zunächst die Forderung wegen des Pfeilers zu Stein besprochen. Stoß behauptete, er habe »vergangenes jar« diesen Pfeiler auf Befehl des Rates »ausgepusst« (d. h. repariert) und vor (weiterer) Schädigung bewahrt, dafür sei ihm

[39]) Ratsverlässe 1498, Heft 8, Quarta Ciriaci: Herr Niclas Grolandt, herr Gabriel Muffel und herr Michel Behem sollen als weler mitsampt den amptleuten des spitals und den werkleuten ratschlahen des spitals pau. mag herr V. Grundtherr dobei sein, sol er auch tun.

[40]) Als eigentlicher Bauleiter wird 1499 Meister Ulrich, d. h. Ulrich Krafft in den Ratsprotokollen genannt. Daß in dem genannten Jahre fleißig an dem Bau gearbeitet wurde, beweisen wiederholte Einträge in diesen Protokollen über erkauftes oder vom Rate »um Gottes willen« geschenktes Bauholz.

eine »zimlich« (= geziemende, entsprechende) Belohnung versprochen worden; er forderte 50 fl. Der Rat bot ihm zunächst eine Entschädigung bis zu 10 fl. an. Aber Stoß erwiederte, er »ziehe« (d. h. berufe) sich an (auf) den Rat, daß alle städtischen Werkmeister und jederman an der Lösung der Aufgabe verzagt habe, aber er habe den Rat vor einem Schaden von ca. 700 fl. bewahrt und mit seiner »kunst, so ime Got verlihen hat« den Pfeiler gemacht, daß er ewig nicht mehr schadhaft werde. Einem Augsburger Meister hätten die Ulmer lediglich für einen Rat, »zu ainem gepeu« 50 fl. Leibgeding versprochen; er wünsche den Schiedsspruch eines Ulmer oder Augsburger Meisters, hier verstehe kein Meister etwas davon; er habe 50 fl. und mehr dafür verdient und verlange diese. Der Rat bestritt, ihm ein Versprechen gegeben zu haben, und bot ihm nochmals 10 fl. für seine »mühe«.

Auch diese Arbeit am Steiner Brückenpfeiler fällt in das Jahr 1498, wie wir urkundlich nachweisen können. Wir besitzen hierüber ein Ratsdekret, in welchem Stoß' Name genannt wird. Schon am 25. Juni 1498 war dem Baumeister und zwei Ratsherren befohlen worden, die städtischen Werkleute zur Besichtigung der Brücke bei Stein zu berufen und dem Bau nach deren Gutachten »nachzugehen«[41]). In der Ratssitzung vom 27. Juni wurde sodann beschlossen, die Brücke zu »pessern« und den Pfeiler mit eichenen Pfählen und Dillen; doch sollte der Baumeister vorher »meyster Veyt«, d. h. Veit Stoß, mit hinausnehmen und seinen Rat darin einholen und wieder hierüber referieren[42]).

Eine weitere Forderung Stoß' betraf sodann »ain klein prückenwerck«, das (d. h. wohl dessen Pläne) er für den Rat gemacht habe; dieser habe »gut gefallen« daran gehabt und ihm »davor«, d. h. im Voraus, 34 fl. dafür versprochen; man solle ihm das »wercklin« bezahlen oder ihm überantworten, um anderweitig einen Kaufliebhaber zu suchen. Der Rat wollte nicht zugeben, daß ihm soviel für das »clain wercklin« versprochen sei; finde sich ein Nachweis dafür, so sollten ihm die 34 fl. »an den hundert gullden schuld« nachgelassen werden, andernfalls sollen ihm nur 25 fl. an seiner Schuld abgehen, »dhweil ime nit mer ist versprochen«. Dagegen machte Stoß wieder geltend, die 34 fl. seien ihm für jeden Fall (»uff ains rats costen und schaden«) versprochen worden; er verlange diese Summe und überdies, daß man das »werck« vernichte. Andernfalls solle man ihm das überantworten, um es

---

[41]) Ratsverlässe 1498, Heft 7, Secunda Eligii: Die werkleut werufen zu wesichtigung der prucken zu dem Steyn, auch das wur (= Wehr) aufzutun und dem pau nachzugen, wie man solchs pei den werkleuten findet, paumeister, M. Mendel, A. Kreß.

[42]) Ebenda, 4 a post Johannis Baptiste (= 27. Juni): Es ist erteilt, die prucken uber die Rednitz zum Stein zu pessern und den pfeiler mit eichen pfelen und tillen, doch soll der paumeister meyster Veyten vor (= zuvor) mit im hinausnemen und sein rate darinn haben und dasselb auch widerpringen.

Ebenda, quinta vigilia Petri et Pauli (= 28. Juni): So der ratschlag der prucken halb zum Stein gefertigt ist, den fur rat zu bringen, paumeister.

am königlichen oder pfälzischen Hofe oder andererorts zum Kaufe anzubieten, wo er hoffe es »nach wirden anzuwerden«, d. h. nach seinem Werte anzubringen. Der Rat wies schließlich jede Geldentschädigung zurück, weil Stoß keine Beweise für ein dahingehendes Versprechen erbringen könne; zur Vernichtung des »werckleins« erklärte er sich bereit.

Daß es sich auch hier wieder um ein Brückenmodell handelt, machen die gebrauchten Ausdrücke vom »abtun« und »vernichten« unzweifelhaft. Ebenso dürfte es keinem Zweifel unterliegen, daß auch diese Arbeit in die Zeit um 1498, keinesfalls später, fällt; das ergibt sich aus dem Platz, welcher diesem zweiten Punkte der Stoßschen Forderungen in dessen Beschwerdeschrift angewiesen ist, nämlich zwischen zweien sicher dem Jahre 1498 angehörigen Arbeiten, sodann erscheint es wenig wahrscheinlich, daß Stoß nach dem Fiasko von 1498 mit dem »großen werck« noch irgendein ähnlicher Auftrag wurde. Dagegen besitzen wir hier gar keine Anhaltspunkte, ob es sich bei diesem kleinen Brückenwerk um eine bestimmte Brücke, deren Ausführung geplant war oder wirklich erfolgte, und um welche handelt. Aus dem Vorschlag des Meisters, man möge ihm »das klain werck« überantworten und ihm gestatten, dieses beim König, dem Kurfürsten Philipp von der Pfalz[43]) oder sonstwo zum Kaufe anzubieten, möchte man fast schließen, daß es sich bei diesem Brückenmodelle, im Gegensatz zu dem ersteren, nicht um ein einer bestimmten Lokalität und gegebenen Erfordernissen angepaßtes Modell, sondern mehr um ein der schöpferischen Phantasie und Schaffensliebe des Meisters entsprungenes Kunstwerk gehandelt habe, dessen Pläne Stoß dem Rate vorlegte, worauf ihm für den Fall der plastischen Ausführung in Holz eine Verehrung von 25—34 fl. mag versprochen worden sein. Ein förmlicher Kontrakt wurde scheinbar nicht geschlossen, denn der Rat wies schließlich, wie wir sahen, Stoß' Forderung gänzlich ab, da er keinen Nachweis für deren Berechtigung zu erbringen vermochte. Der Rat mochte vielleicht die Überlassung des kleinen Modells für eine Art Schenkung und sein Versprechen einer Entschädigung für ein vages und unverbindliches gehalten haben.

Was nun endlich den vom Baumeister Seitz Pfintzing zu Händen genommenen »guten polnischen« Wagen betrifft — für welchen Verlust Stoß eine Entschädigung von 10 fl. verlangte — so dürfte auch dieser Vorfall eine längere Reihe von Jahren zurückgelegen und sich jedenfalls vor 1502 abgespielt haben, in welchem Jahre (Samstag vor Margaretha, 9. Juli) Michael Beheim als Baumeister an Pfintzings Stelle trat[44]). Er fällt wohl in die Zeit bald nach Stoß' Rückkehr von Krakau,

---

[43]) Diesem wurde 1498 vom Rate das »müster« der Langen Brücke (heute Karlsbrücke) zugleich mit den städtischen Werkmeistern Hs. Behaim und Jörg Stadelmann, überschickt. Vgl. Ratsverlaß vom 19. März 1498 (Ratsprotokolle, 1498, Heft 3): Item unserm genedigen herren dem pfalzgraven ist vergunnt worden maister Hanßen steinmetzen, statmaister, fuderlich zu schicken und auch damit zu schicken ein müster der langen prucken auf dem seümark. herr Vlrich Gruntherr. man sol paid werkleut schicken und ims zuschreiben.

[44]) Mitteilungen des Ver. f. Gesch. der Stadt Nürnberg, VI, 58.

während der Rat bzw. das städtische Bauamt seine Dienste als Berater in Anspruch nahm.

Es möge hier eine Bemerkung eingeschaltet sein. Aus allen bisher besprochenen Vorgängen möchte man fast schließen, daß Stoß sich damals, d. h. in den Jahren 1496 bis 1498, in einem bestimmten vertragsmäßigen oder doch irgendwie verbindlichen Verhältnis zum Stadtbauamte befunden habe, mit anderen Worten, daß er vielleicht als technischer Berater gegen eine Art Wartegeld verpflichtet war [45]), sonst wäre doch eigentlich diese häufige Beanspruchung des Meisters, für welche wir noch einen weiteren, bisher unbekannten Beleg beibringen können, nämlich die Einholung seines Gutachtens bei der Neueindeckung des Nordturms von St. Lorenz zu Nürnberg 1498 [46]), nicht recht verständlich.

Aus jenen näheren Beziehungen zum Bauamte heraus mag sich auch jener in Wirklichkeit wohl harmlose Vorgang mit der Verwendung des Wagens im städtischen Baubetriebe abgespielt haben, der Stoß' letzter Forderung zugrunde lag.

Die Frage wird allerdings offen bleiben müssen, wie Stoß, der Holzschnitzer, Reißer und Maler, zu jener Betätigung als Brückenkonstrukteur und Sachverständiger des städtischen Bauamtes kam. Wir müssen wohl hier an die von Daun besprochenen Beispiele der Tätigkeit Stoß als »stainhauer« (Grabmal des Königs Kasimir, Reliefs in St. Sebaldus) anknüpfen [47]).

Die damaligen schlimmen Erfahrungen mögen den Bestrebungen des Meisters auf diesem Gebiete freilich für immer ein Ende bereitet haben, denn, soviel ich weiß, besitzen wir keine weitern Nachrichten mehr über eine Betätigung Stoß' als Baumeister.

Es erübrigen jetzt noch einige Bemerkungen über den Ausgang der Verhandlungen zwischen dem Rate und Stoß. Der Meister war zunächst trotz einer eindringlichen Erinnerung an seine Bürgerpflichten nicht geneigt sich der Entscheidung des Rates zu unterwerfen, sondern ließ drohende Äußerungen hören: er werde seine

[45]) Vgl. hierzu oben Anm. 35 bei Besprechung des Grimmschen Leibgedingvertrags von 1457.

[46]) Schon am 26. September 1497 erging folgender Ratsverlaß: Es ist erteilt zu ratschlahen, mit was betachung der thurn zu Sant Lorentzen zu versehen sei, mit zin, kupfer, zin (!), ziegel verguldt, schinteln, eschen oder andern, und das alles widerzupringen (= wieder im Rate vorzutragen) P. Nutzel, paumeister, M. Mendel und die werkleut dazu [nemen].

Ratsverlaß vom 27. Juni 1498 (vom gleichen Tage, wie der über den Steiner Brückenpfeiler!): Des Thurns halb zu Sant Lorentzen sollen her Hanns Imhof und paumeister ratschlahn mit m e y s t e r V e y t e n und ob man n[icht?] mer schewben (= scheiben) dann VI umb ein gulden zeugen (= herstellen) mocht und widerpringen.

Zur Frage des Abschlusses und der Deckung des Lorenzer Nordturms im Jahre 1498, an welche sich die Erzählung von dem Turmdecker Lindenast knüpft — er wurde zur Sühne für eine an seiner Schwiegermutter begangene tödliche Mißhandlung zur Eindeckung mit vergoldeten und versilberten Ziegeln verurteilt — vgl. Mummenhoff in den Mitteil. des Ver. f. Gesch. der Stadt Nürnberg, Bd. XVI, 258 ff.

[47]) Dazu kommt neuerdings das von Fritz Traugott Schulz in Langenzenn (Mfr.) aufgefundene und in den Mitteilungen des German. Nationalmuseums 1908 besprochene Steinrelief einer Verkündigung vom Jahre 1513, das Schulz für eine durchaus eigenhändige Arbeit des Meisters hält.

Klage beim königlichen Hofe vorbringen; er wolle die Sache nicht auf sich beruhen lassen usf. Darauf ließ ihn der Rat festnehmen und in das Lochgefängnis unter dem Rathaus bringen. Es geschah dies, wie der Chronist Heinrich Deichsler berichtet, am Samstag, dem 28. März 1506, als Stoß von der Predigt beim Neuen Spital fortging [48]). Noch am gleichen Tage wurde er einem Verhör unterzogen, was er mit seinen drohenden Reden gemeint habe; auch sollte eine Haussuchung bei ihm vorgenommen werden [49]). Stoß scheint aber rasch eingelenkt zu haben; er richtete eine Bittschrift an den Rat, in welcher er sich löblich unterwarf und sein Recht vor dem Rate zu suchen versprach [50]). Dieser beschloß, ihm auf diese Eingabe mit »erbern worten« zu antworten und ihm zu versprechen, daß man sich seiner im Bedarfsfalle erinnern wolle [51]). Er wurde auch sehr bald wieder freigelassen. Der Chronist sagt: »Item man ließ in in der wochen darnach pald ungestraft auß het in verlogen« (d. h. verläumdet).

Zwischen dem 14. Mai und 11. Juni 1506 erhielt Stoß 40 fl. für Arbeiten, die er für die Stadt gemacht hatte, ausbezahlt [52]); sie mögen wohl eine Abfindung für die eben besprochenen Forderungen darstellen [53]).

Beilagen.

I.

Ratsverlaß über den Neubau des Hlg. Geistspitals in Nürnberg, 1487, 30. Oktober. (Ratsverlässe im K. Kreisarchiv Nürnberg, 1487, Heft 11, fol. 16 a.)

Feria 3 a post Si[monis] et Jude (= 30. Oktober) 1487. Item es ist ert[eilt], daz zu notdurft der armen siechen im Newen spital derselb spital sol erweitert und

---

48) Chroniken der deutschen Städte, Nürnberg, V, S. 700.

49) Hampe, a. a. O. Nr. 730.

50) Eigenhändiges Schreiben im K. Kreisarchiv Nürnberg (D: Akten Nr. 102) in zwei gleichlautenden Exemplaren, die, ursprünglich auf einem Blatte stehend, vermittelst eines in eigentümlicher Weise geführten und durch das Stoßsche Meisterzeichen laufenden Schnitt voneinander getrennt wurden. Es ist dies die Form des sog. Kerbzettels, wie sie im Mittelalter sonst für Schuldverschreibungen, Quittungen, Verträge usw. beliebt war; einen Teil behielt der Aussteller, den anderen der Schuldner; die Kontrolle ergab sich durch Aneinanderpassen der Schnittlinien. Der Brief lautet in originaler Schreibung: Erbern fwrsichten weysen gwnstyen lyben herren. dye nachst antwrt von euch geton am freytag nach maria verkwndung [= 27. März] vnd biet mir das recht vor die erbern stett weysenburg vn[d] wincham, so erbewtt ich mych awff ain erbern rat vor euch selber czw nwremberg recht czw geben vnd nemen, wie sich ainem armen mit bwrger gebwrlich recht ist czw tawd awff ain tag wn verczogen yn 8 tagen, wens euch fweglich ist. im jar 1506 vnd bit gwnstig anwrt. Feyt stwoß.

Das zweite Exemplar weicht nur in Einzelheiten der Schreibung vom ersteren ab.

51) Hampe, Nr. 732.

52) Nürnberger Stadtrechnungen im Kreisarchiv Nürnberg, Band V, 1506, die viert Frag: Item [dedimus] 40 gulden landß[werung] Veyten Stoß fur etliche arbeyt gemeiner Stadt.

53) Wie schon Baader, a. a. O., vermutet.

erhoht und deshalb ein swinpogen uber das waßer geen (= gegenüber) der schul[54]) gesatzt und furter gepaut werden nach ratslag der eltern herren, auch bei den eltern ratslagen von paumeistern und einnemern und ausgebern des almusens, so, als zu hoffen ist, von frummen, andechtigen cristgelaubigen menschen an solichen pau gegeben und gevallen wirdet.

II.

Aufzeichnungen Sebald Schreyers über die Anfänge des Neubaues der Hlg. Geistspitals, 1487. (Schreyersche Gedenkbücher im K. Kreisarchiv Nürnberg, Codex B, fol. 93 b ff.)

Item Sebolt Schreyer ist auf ainen tag durch herren Nicklasen Großen, die zeit losunger und pfleger des Newen spitals zum hailigen gaist, beschickt worden, in den gemelten spital zu komen, auf welchen tag herr Ruprecht Haller, der gemelt Groß, herr Gabriel Nutzel, Peter Harssdorffer, Hanns Tucher, Seitz Pfintzing, dazumal paumeister, und etlich werkleut darin zusamenkomen sind, zu besichtigen und ratschlagen, wie der spital der kranken obgemelt erweitert und erhocht möcht werden, der dann zu derselbigen zeit vil zu eng was, und nach allerlai der herren ratschlagen der gemelt Sebolt Schreyer sein mainung auch gesprochen hat; ist er alsbald gebeten worden, seiner mainung ein muster auf bappir reißen zu laßen. das er getan und auf ainen andern tag den obgemelten herren, als die im gemelten spital, auch mit in herr Paulus Volkmayr, herr Niclas Grolannd und herr Vlrich Gruntherr, wider zusamenkomen sind, furgehalten und die austailung der hoch, leng, weiten und anderm nach dem schuh zu erkennen geben hat. und als darauf am eritag nach Symonis et Jude, den 30. tag octobris, im 87. jar in ainem erbern rat beschloßen ward den gemelten spital zu erweitern und zu erhohen und desshalb ainen schwintbogen uber die begnitz zu machen und weiter bei den eltern herren zu ratschlagen, wie man pauen und wer paumeister, einnemer und ausgeber des almusens, so darzu gegeben wirt, sein sollt etc., und darauf ist bei denselben beschlossen den gemelten Sebolten Schreyer zu nemen und zu bitten.

auf solichs ist der obgemelt Schreyer durch herrn Ruprechten Haller und herren Nicklasen Großen, bede diser zeit losunger, am suntag nach aller hailigen tag, den vierden novembris, beschickt, im soliches furgehalten und gebeten worden, oberster paumaister, einnemer und ausgeber des baus halben zu sein, so woll man im etlich zugeben, der rat er, so es die notturft erayscht, haben möchte, die im auch mit zusehen und anderm hilflich sein solten, dar[um?] man im zu sein zeiten zimliche (= geziemende) belonung tun wollt, auch dabei gebeten das muster, so er gemacht hat, in holzwerk schneiden zu laßen ...[55]).

[54]) Die Schule beim Spital, eine der vier Stadtschulen, die sich Ecke der Herz- und Spitalgasse befand.

[55]) Es folgen noch einige Bemerkungen über Schreyers Bedenken gegen die Übernahme des »Baumeisteramtes« und die Bestellung seiner drei Gehilfen Hanns Thümmer, Hanns Starck und Hanns Schonpach.

III.

Ratsverlaß über die Änderung des Bauplans beim Neubau des Hlg. Geistspitals. 1506, 2. April. (Ratsverlässe 1505/06, Heft 14, fol. 13 a.)

Wiewol vergangner jar in anschlag und anfang des neuangefangen paus des neuen spitals manigfaltig ratschlag, wie derselb pau mit dem wenigsten kosten und on merklich beswerd und geferlikait furzunemen, durch etwavil der eltern des rats und andern burgern, auch baumaistern, beschehen und deshalben ain visier durch die werkleut davon gemacht ist, erfundt sich doch ytzo, nachdem derselb pau zum tail in das werk gepracht und ain guter tail desselben volpracht ist, wo man denselben ratschlegen und der visier nachgeen und den (sc. pau) solchem gemeß volziehen solle, das solchs nit allain uberschwenklichen costen sonder auch große geferlikait ains bösen ends und alters walten mocht und darzu an beden neuen heusern des spitals das liecht vertunkelt und getödt, wie sich dann das durch scheinperliche besichtigung und gründliche, lautere und unzweifenliche anzaigung der geschworen werkleut und verstendigen, so si den herren den eltern getan haben, clerlich erfindt. darumb hat ain erber rat uf beschehne besichtigung wolbedechtlich davon geredt und mit ainem großen mererm ertailt, das in ansehung obgemelter ursachen und zu furkommen angezaigte beswerd der pau der alten visier gemeß zum ende nit soll verfurt werden, sonder dasselb gepeu aufgericht und gemacht (werden soll), wie man hie bei den statmaistern in rate erfundt, laut irer hiebei verzaichenten anzaigung und ratschlags, wie hernach, verlautend [56].

IV.

Aufzeichnungen Sebald Schreyers über die »änderung des paus«. 1506. (Schreyersche Gedenkbücher, Cod. B, fol. 97 a.)

Item anno d. 15 c und sechs, nach mitterfasten, ist ein änderung des paus im Newen Spital in einem erwern rat furgenommen worden, derhalben herr Jheronimus Schürstab, herr Anthoni Tucher, herr Anthoni Tetzel, herr Vlman Stromayer und herr Jacob Graland, alle dazumalen die eltern des rats, meister Hanns Beham, der stat steinmetz, und meister Jorg Stadelman, der stat zimerman, im gemelten spital zusamenkomen sind, darzu Sebolt Schreyer auch erfordert ist worden. und als gemelter meister Hanns Beham die änderung solchs paus alspald angezaigt hat, ist unter anderen gemelter Schreyer, der dann im anfang solchs neuen paus paumeister gewesen ist und die mainung und ursach desselben gewißt hat, auch gefragt worden, der dann, nachdem er ir gemüt und willen vermerkt, nit sunders darzu geret

[56]) Über den Inhalt dieser »anzaigung und ratschlags« wird in den Protokollen jedoch nichts weiter bemerkt.

hat, dann allein, das er zu erkennen geben hat die ursach deßelben neuen fürnemens solchs paus, auch wie und welchermaßen der derselben zeit auf merkliche gehabte ratschleg der werkleut, nit allein der hieigen sunder auch etwovil anderer, die dazumalen einem erwern rat fur berumbt angezeigt und von etwovil enden (= Orten) auf des paus costung herpracht weren worden, in einem erwern rat erkannt ist, darauf auch die grunt der ein seiten und des metteln (= mittleren) pfeilers mit merklicher costung ganz heraus gefürt weren, daran mit dem jetzigem fürnemen vil erspart werden mogen [57]); auch hat er alspald vil beswerden in solchem neuem fürnemen angezeigt etc. haben sie gesagt, solch änderung uber (= auf) sich nit zu nemen, sunder in einem erwern rat zu sprechen. und als solchs nachvolgendt in einem erwern rat gesprochen worden, ist solch änderung, wie meister Hanns Beham angezeigt hat, erteilt (= beschlossen) worden, und derselben zeit sind burgermeister gewesen der gemelt Anthoni Tetzel und Hanns Stromeyr.

DIE ENTDECKUNGSGESCHICHTE DER STUPPACHER MADONNA

VON

KONRAD LANGE.

In dem Textband zu seinem großen Grünewald-Werke spricht sich H. A. Schmid über die Entdeckung der Madonna Grünewalds in Stuppach bei Mergentheim folgendermaßen aus: »Wie es sich mit der früheren Bestimmung des Bildes durch Maler Dirr aus Ulm verhält, sind wir nicht imstande anzugeben. Im Jahr 1907 kam der Kirchenmaler W. Ettle bei einer Restauration zu der Ansicht, daß das Bild von Grünewald sei. Im Herbst 1907 hat Konrad Lange als erster Kunsthistoriker die Benennung mit Bestimmtheit bestätigt.« In einer Anmerkung wird das dann genauer ausgeführt: »Nach Durchsicht der Literatur über die Entdeckung und nach persönlichen Erkundigungen gewannen wir die Überzeugung, daß W. Ettle *selbständig* auf Grund eines guten Blickes für künstlerische Werte und Eigentümlichkeiten auf den richtigen Gedanken kam, *und daß durch ihn die Frage erst zur Entscheidung gebracht wurde*«[1]).

Als ich diese Worte las, mußte ich mich erinnern, daß ich Herrn Prof. Schmid seinerzeit alle meine Artikel aus dem Schwäbischen Merkur, in denen die Entdeckung

[57]) d. h. hätte man gleich so gebaut, wie man jetzt vor habe, so hätte man sich viele bisherige Ausgaben ersparen können.

[1]) Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald, herausgeg. von H. A. Schmid, 2. Teil, Textband, 1911, S. 202.

der Stuppacher Madonna behandelt ist[2]), zugesendet habe. Es war also anzunehmen, daß er über den höchst gleichgültigen Prioritätsstreit zwischen Herrn Ettle und mir vollkommen unterrichtet sei. Wenn er die Frage nun trotzdem so, wie er es hier tut, behandelt, mit anderen Worten, wenn er mich als Entdecker der Madonna bei Seite schiebt und an meiner Stelle einen jungen Kirchenmaler als solchen nennt, der sich kunsthistorisch nie und nirgends betätigt hat, so ist das eine so merkwürdige Verdrehung der Tatsachen, daß ich mich genötigt sehe, den Hergang hier noch einmal ausführlich zu schildern, wobei ich aus den mir vorliegenden Akten noch einiges über die Geschichte des Bildes beibringen kann, was bisher nicht bekannt war.

Es tut mir leid, daß ich auf diese Frage wieder zurückkommen muß. Mir sind solche Prioritätsstreitigkeiten im innersten Herzen zuwider. Ich gehe nicht auf Entdeckungen aus, und mancher jüngere Fachgenosse hat schon erfahren, daß ich nicht empfindlich bin, wenn einmal eine zuerst von mir vorgeschlage Attribution übersehen wird. Hier aber handelt es sich um so etwas wie die wissenschaftliche Ehre, da ich mich immer selbst als Entdecker des Bildes bezeichnet habe und bisher auch von allen Fachgenossen als solcher angesehen worden bin. Ich kann unmöglich dulden, daß in der maßgebenden Grünewald-Monographie mein Anteil an dieser Entdeckung so dargestellt wird, als hätte ich die schon vor mir von einem andern gemachte und mir — so muß man doch ergänzen — mitgeteilte Entdeckung nur »bestätigt«. Da die genannten Merkurartikel den meisten Fachgenossen wohl nicht zugänglich sind, wird es ihnen gewiß willkommen sein, wenn ich die Tatsachen hier noch einmal im Zusammenhang mitteile. Also zur Sache!

Es war am 18. September 1907 nachmittags um 4 Uhr, als ich von Mergentheim kommend in dem eine Stunde entfernten Dörfchen Stuppach eintraf, um ein Madonnenbild in der dortigen katholischen Kirche anzusehen, das mir vom Kgl. Württembergischen Landeskonservatorium als »vorzüglich« und »restaurationsbedürftig« bezeichnet worden war. In der handschriftlichen Liste alter Altarbilder, die sich in meinen Händen befand, stand der Name Grünewalds nicht, es war mir auch nicht erinnerlich, daß ich jemals in der Grünewaldliteratur von diesem Bilde gelesen hatte. Bei meinen späteren Nachforschungen hat sich denn auch herausgestellt, daß bis zum Tage meines Besuches in Stuppach der Name Grünewald weder in der Tagespresse, noch in irgendeiner Fachzeitschrift, noch auch in der ziemlich umfangreichen lokalen Literatur jemals in Zusammenhang mit diesem Bilde genannt worden war.

Da der Pfarrer nicht anwesend war, führte mich die Meßnerin oder Pfarrmagd (ich weiß es nicht mehr genau) in die Kirche, in der ich gegen eine halbe Stunde

[2]) Schwäbischer Merkur (Kronik) von 1907 (Nr. 587, 592 und 601) und 1908 (Nr. 27). Vgl. auch Berliner Tageblatt vom 18. Januar 1908, Nr. 32, Archiv f. christl. Kunst 1908 Nr. 3 und Hochland Jahrg. V 1908.

allein verblieb. Nach einer flüchtigen Besichtigung des Altarbildes, die mich in große Aufregung versetzte, ließ ich mir einen Stuhl geben, um auf den Altar zu steigen und dasselbe in der Nähe anzusehen. Ich hatte natürlich sofort seinen außerordentlichen Wert erkannt und mich nach einigem Schwanken, das durch die Restauration des Gesichtes veranlaßt war, überzeugt, daß Maler zweiten Ranges wie Baldung und Schaffner, an die ich zuerst dachte, nicht in Frage kämen, daß vielmehr nur an Grünewald selbst gedacht werden könne. Unbegreiflich blieb mir dabei nur, daß das bisher niemand gesehen hatte. Aber ich wußte ja, daß es eigentliche Gemäldekenner damals in Württemberg so gut wie gar nicht gab, während den auswärtigen Kunsthistorikern wieder die württembergische Lokalliteratur zu wenig bekannt war, als daß sie den Weg zu dem kleinen unbekannten Dorfe hätten finden sollen. Von meiner Begleiterin erfuhr ich, daß das Bild erst kürzlich restauriert worden sei, und daß sich der Restaurator, der auch die neuen Wandgemälde der Kirche ausgeführt habe, gerade in Stuppach befinde. Ich bat sie sofort, ihn zu holen, damit er mir näheres über die Restauration mitteilen könne. Inzwischen setzte ich meine Studien fort und befestigte mich immer mehr in der Überzeugung, daß ich es mit einem bisher völlig unbekannt gebliebenen Grünewald zu tun habe. Man regt sich ja bei solchen Entdeckungen bekanntlich sehr auf, und ich sagte mir, um ruhig Blut zu bewahren, immer wieder: Es ist am Ende doch nur ein Baldung oder Schaffner. Aber immer wieder kam ich auf Grünewald zurück, und immer wieder packte mich die Bewunderung für dieses Meisterwerk, das sich an eine so abgelegene Stelle verirrt hatte. So kam ich denn auch bald zu dem Entschluß, das Bild für die Stuttgarter Gemäldegalerie zu erwerben. War ich doch, um solche Ankaufsmöglichkeiten ausfindig zu machen, mit Genehmigung des Ministeriums auf Reisen gegangen.

Als nun nach einiger Zeit der Restaurator Herr Ettle eintraf, sprang ich ihm natürlich nicht gleich mit Grünewald ins Gesicht — für so dumm wird man mich wohl nicht halten —, sondern suchte durch vorsichtige Fragen aus ihm herauszubekommen, ob man denn in Stuppach gar keine Ahnung von dem Meister habe. Ich sagte mir natürlich, daß ein Bild, welches als Grünewald erkannt sei, teurer sein werde, als eine »Altdeutsche Madonna aus dem 16. Jahrhundert«. Man kann sich nun meine Enttäuschung denken, als mir Herr Ettle erwiderte, die Bauern kennten zwar den Meister nicht, er aber halte das Bild für einen Grünewald. Denn damit war die Ansicht, dasselbe zu einem mäßigen Preis erwerben zu können, sehr zweifelhaft geworden. Trotzdem erklärte ich sofort und ohne Bedenken, daß dies auch meine Meinung sei, und daß ich versuchen werde, das Bild für die Stuttgarter Gemäldegalerie zu erwerben. Als ich meine Verwunderung darüber aussprach, daß er das Bild als Grünewald erkannt habe, sagte mir Herr Ettle, er besäße die eben erschienene Kunstwartpublikation des Isenheimer Altars, und ein Vergleich mit ihr habe ihn vor kurzem von der Urheberschaft des Meisters überzeugt. Ich

sah dann auch, daß er ein paar zeichnerische Eigentümlichkeiten Grünewalds ganz richtig erkannt hatte, wenn er auch manches Merkwürdige behauptete, z. B. der Kopf der Madonna sei nach demselben Modell gemalt wie der der Isenheimer Madonna, die Landschaft sei italienisch usw. Da er den Altar in Colmar nicht im Original gesehen hatte, konnte er über den Grünewaldschen Charakter der Farbe und Technik nichts sagen. In dieser Beziehung und auch in anderen Richtungen war ich vielleicht in der Lage, sicherer zu urteilen.

Nun bat ich Herrn Ettle, das Bild von seinen Arbeitern aus dem Altar herausnehmen und ins Freie bringen zu lassen, damit ich einige Stellen, die ich wegen der schlechten Beleuchtung der Kirche und der davorstehenden Altarkerzen nicht deutlich erkennen konnte, besser aus der Nähe betrachten könne. Dies tat er auch bereitwillig, und ich überzeugte mich bei der sich hieran anschließenden Untersuchung, daß mein erster Eindruck der richtige gewesen war, daß auch die Technik im einzelnen durchaus zu Grünewald stimmte. Zum Überfluß holte Herr Ettle auch noch die Kunstwartpublikation, die er gerade zur Hand hatte, herbei, und wir verglichen die Formen der Madonna und des Kindes in den Details, wodurch wir beide in unserer Überzeugung noch weiter bestärkt wurden. Außerdem ließ ich mir von Herrn Ettle die Stellen zeigen, die er bei der kürzlich erfolgten Restauration ergänzt hatte. Dadurch bekam ich den Eindruck, daß seine Arbeit sorgfältig und vorsichtig gewesen sei.

Da nun Herr Ettle seine Restaurationsarbeit im Auftrag der Gemeinde ausgeführt und, soweit ich ihn damals verstand, noch mit niemandem im Dorfe über den Urheber des Bildes gesprochen hatte, beschloß ich nach einiger Überlegung, ihn ins Vertrauen zu ziehen und seine Intelligenz und Loyalität in den Dienst der von mir verwalteten Galerie zu stellen. Ich teilte ihm also meine Kaufabsichten mit und frug ihn, ob die Gemeinde arm sei, ob sie an dem Bilde sehr hänge, ob sie sich wohl gegen eine angemessene Entschädigung davon trennen würde usw. Da ich den Mühlhäuser Altar seinerzeit für 3000, den Ehninger Altar für 2000 M. gekauft hatte, glaubte ich, mit einem drei- oder vierfachen Angebot werde die Gemeinde wohl zufrieden sein, zumal wenn man ihr außerdem noch eine Kopie des Bildes verspräche, die ja an dieser Stelle, in dieser ungünstigen Umgebung ebensogut wirken würde wie das Original. Wir einigten uns dann auf eine bestimmte Summe, die ich, zunächst in unverbindlicher Weise, bieten solle, und Herr Ettle erklärte, daß er mein Angebot unterstützen und den Auftrag eine Kopie anzufertigen, wenn er ihn erhielte, sehr gern ausführen würde. Er versprach mir auch, bis zum Abschluß der Kaufverhandlungen, die ich sofort einleiten wollte, nichts über das Bild zu publizieren. Ich meinerseits erklärte, ebenfalls mit meiner Publikation bis dahin warten zu wollen. Wir nahmen damals also beide an, daß wir unsere Beobachtungen über das Bild unabhängig voneinander der Öffentlichkeit übergeben würden, wobei selbstverständlich jeder von uns seinen Anteil an der Entdeckung des Bildes der Wahrheit gemäß schildern und dabei auch des anderen in loyaler Weise gedenken würde.

Herr Ettle erklärte sich mit alledem einverstanden, und bei der Rückkehr nach Mergentheim schieden wir als gute Freunde. Es war uns beiden klar, daß, wenn das Bild überhaupt der Heimat erhalten und für die heimische Staatsgalerie gewonnen werden solle, der Name des Meisters nicht bekannt gemacht werden dürfe, ehe der Kauf abgeschlossen sei.

Fünf Tage nachher stand zu meiner großen Überraschung der Name Grünewald sowie ein Bericht über die Entdeckung des Bildes in der Tauberzeitung (Mergentheimer Tageblatt Nr. 217 vom 23. September 1907). Mein Name wurde dabei allerdings nicht genannt, aber da vor meinem Besuch in Stuppach wie gesagt niemand in der Presse den Namen Grünewald genannt hatte, so war vollkommen klar, daß diese erste Erwähnung, die irgend jemand am 22. September von Stuppach aus an die Redaktion geschickt haben mußte, die Folge meines Besuches in Stuppach war, daß man diesen also als das entscheidende Ereignis bei der Entdeckung des Bildes ansah. Ich muß nun allerdings zu Herrn Ettles Rechtfertigung bemerken, daß dieser Artikel nicht von ihm herrührt, was schon daraus hervorgeht, daß seine Restaurationsarbeiten in der Stuppacher Kirche darin sehr gelobt werden. Ich vermute, daß er vom Pfarramt oder von irgendeinem Freunde des Herrn Ettle geschrieben ist. Immerhin geht daraus hervor, daß dieser auch mit den Dorfbewohnern von Grünewald gesprochen, und daß sich mein Besuch in Stuppach damals gleich herumgeredet hat, so daß zum mindesten das Pfarramt erfuhr, wie ich von dem Urheber des Bildes denke. Daraus schloß ich — und gebe das auch jetzt ganz unumwunden zu —, daß ich mich in der Angelegenheit nicht richtig benommen habe. Ich hätte niemand ins Vertrauen ziehen und vor allem den Grünewaldschen Ursprung des Bildes rundweg leugnen sollen. Man ist eben nachher immer klüger als vorher.

Ich konnte mir natürlich nicht verhehlen, daß meine Verhandlungen durch die Publikation der Entdeckung sehr erschwert werden würden. Denn wenn auch die Gemeinde die ganze Tragweite des Namens Grünewald damals wohl noch nicht ermessen konnte, so wußte man doch in Stuppach, daß in dem nahen Tauberbischofsheim vor längerer Zeit einmal für einen zweiseitigen Altarflügel Grünewalds (der jetzt auseinandergesägt in der Karlsruher Kunsthalle hängt) 40 000 M. bezahlt worden waren. In der Tat sollte ich auch bald auf unüberwindliche Schwierigkeiten stoßen. Nachdem ich zuerst bei den Verhandlungen mit dem Dekan in Mergentheim den Eindruck gewonnen hatte, daß die Gemeinde auf ein anständiges Gebot wohl eingehen werde, teilte mir das Pfarramt mit, die Meinungen in der Gemeinde seien zwar geteilt, aber die Majorität sei gegen den Verkauf. Nach längerem Hin- und Herschreiben wurde mir endlich am 31. Oktober definitiv mitgeteilt, der Verkauf sei in einer Sitzung des Gemeinderats ein für allemal abgelehnt worden.

Ich will nebenbei bemerken, daß diese Verhandlungen gerade in die Zeit fielen, in der meine Bemühungen, altschwäbische Altarbilder, die sich noch in württembergischen Kirchen befanden, für die Stuttgarter Galerie zu erwerben, allgemeinem Mißtrauen im Lande begegneten. Besonders von katholischer Seite wurde damals gegen meine Sucht, die Kirchen und Kapellen zu »plündern« und alles in Stuttgart zu konzentrieren, heftig zu Felde gezogen, und auch protestantische Theologen, wie z. B. der jetzige Direktor der Stuttgarter Gemäldegalerie, traten damals im Interesse des Heimatschutzes für das Verbleiben der Altarbilder an Ort und Stelle ein[3]). Es kann wohl sein, daß diese ganze damals künstlich geschürte Stimmung für den Fortgang der Verkaufsverhandlungen ungünstig gewesen ist. Tatsache ist jedenfalls, daß auch nachher meine Bemühungen, zahlungsfähige Kreise zu einem Ankauf des Bildes zu veranlassen, so lange dasselbe noch erschwinglich war, keinen Erfolg gehabt haben. So war es möglich, daß von auswärts hohe Summen für dasselbe geboten werden konnten, unter anderem vom Städelschen Institut in Frankfurt a. M., das auch eine Kopie des Bildes von dem Maler Kruse anfertigen ließ. Derartige Agitationen im Sinne eines mißverstandenen Heimatschutzes sind immer für den heimischen Kunstbesitz gefährlich, da sie auswärtige Galerien und Kunsthändler aufmuntern, hohe Angebote auf wertvolle Werke zu machen, die man in den heimischen Galerien nicht will, deren Wert vielleicht auch den Etat der heimischen Kunstsammlungen übersteigen würde. Übrigens hätten die auswärtigen Liebhaber sich in diesem Falle die Mühe sparen können. Denn ich habe seinerzeit schon im Einvernehmen mit der Gemeinde Stuppach öffentlich mitgeteilt, daß an einen Verkauf des Bildes nicht gedacht wird. Auch das bischöfliche Ordinariat, das mich in dieser Angelegenheit in zuvorkommender Weise unterstützt hat, wäre zwar mit einem Verkauf an die Stuttgarter Gemäldegalerie einverstanden, will aber ein Verschleppen außer Landes auf keinen Fall dulden.

Die Wertschätzung des Bildes seitens der Gemeinde war nach meinem Stuppacher Besuch so sehr in die Höhe gegangen, daß man sich jetzt, nachdem man es noch im Jahre 1880 ganz ruhig zum Zwecke der Restauration nach Söflingen-Ulm geschickt hatte, strikte weigerte, es auch nur auf einige Wochen leihweise nach Stuttgart zu geben, wo ich es in der Kgl. Gemäldegalerie zusammen mit den altdeutschen Bildern von Schloß Lichtenstein ausstellen und bei dieser Gelegenheit gut photographieren lassen wollte. So war ich genötigt, es von einem Mergentheimer Photographen aufnehmen zu lassen, eine nicht besonders gute Aufnahme, die dann auch im Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen publiliert worden ist[4]).

3) Vgl. Erich Heyfelder, Die Aufgaben der Stuttgarter Gemäldegalerie, Tübingen, Georg Schnürlen, 1907, S. 27, eine Schrift, die ich denen besonders empfehlen möchte, die sich über die Kunstverhältnisse Württembergs unterrichten wollen.

4) K. Lange, Matthias Grünewalds Stuppacher Madonna, Jahrbuch der K. Preußischen Kunstsammlungen XXIX, 1908.

Um nun wieder zu der anfangs zitierten Bemerkung des Herrn Prof. Schmid zurückzukommen, so hatte ich diesem gleich nach meiner Entdeckung auf Postkarte Mitteilung von dem glücklichen Funde gemacht, weil ich wußte, daß er gerade mit der Publikation seines großen Grünewald-Werkes beschäftigt war, und weil ich ihm die Freude machen wollte, den neuen Grünewald noch in dieselbe aufnehmen zu können, was dann freilich an der Verzögerung der Aufnahme scheiterte. Ich hatte zunächst den Ort des Fundes nicht genannt. Da ich die Karte aber in einer benachbarten Stadt, ich glaube in Crailsheim, aufgegeben hatte, telegraphierte mir Schmid sofort: »Meinen Sie Madonna in Stuppach?« Und in einer ergänzenden Karte teilte er mir mit, daß ihm mit Ausnahme der bei seinem Besuche stark übermalten und für ihn zweifelhaften Stuppacher Madonna in der Gegend, aus der ich schreibe, kein Bild bekannt sei, das man mit Grünewald in Verbindung bringen könne. In einem Briefe ergänzte er diese Angaben dahin, daß ihn vor 10 Jahren ein Würzburger Lokalforscher auf das Bild als einen angeblichen Grünewald aufmerksam gemacht habe, daß er auch gleich nach Stuppach gereist sei, sich aber bei der starken Übermalung des Bildes nicht von der Autorschaft Grünewalds habe überzeugen können. Ich habe dies in meiner Publikation wahrheitsgemäß mitgeteilt und dabei hervorgehoben, daß nur die starke Übermalung Herrn Prof. Schmid am Erkennen des Bildes gehindert haben könne, weshalb auch meine eigene Entdeckung desselben nach der Restauration keine große Kunst gewesen sei.

Durch diesen Hinweis Prof. Schmids erfuhr ich zum ersten Male von einer mindestens bis in die neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts zurückgehenden Lokaltradition, die den Namen Grünewalds mit dem Bilde in Verbindung gebracht, sich aber nicht zu literarischem Ausdruck verdichtet hatte. Da es mir ganz einerlei ist, ob eine Entdeckung von mir oder von anderen herrührt, wenn sie nur überhaupt gemacht wird, beschloß ich dieser Lokaltradition weiter nachzugehen. Dabei ermittelte ich, daß in Stuppach bis zum 20. Februar 1881 der Name Grünewalds noch nicht im Zusammenhang mit dem Bilde genannt worden ist. Denn an diesem Tage schrieb der dortige Pfarrer Kern an den Restaurator des eben wieder eingetroffenen Bildes, Maler Fraidel in Söflingen-Ulm: »Haben Sie an dem Bilde nichts entdeckt, aus dem man schließen könnte, von wem es gemalt ist und in welche Zeit es fällt?« Herr Pfarrer Schöninger in Söflingen, dem ich die Zusendung dieses Briefes verdanke, schrieb mir nun gleichzeitig (unter dem 22. Dez. 1907), daß er von dem noch jetzt dort lebenden Fraidel erfahren habe, während er das Bild dort restaurierte, sei der Maler Dirr aus Ulm, ein geübter und viel beschäftigter Restaurator, öfters nach Söflingen zu ihm gekommen und habe bei dieser Gelegenheit als erster den Namen Grünewald genannt. Man darf wohl annehmen, daß Fraidel den Namen des Malers auch dem Pfarrer Kern in der (nicht erhaltenen) Antwort auf die an ihn gerichtete Frage mitgeteilt hat.

Damit wäre für die 80er Jahre die Kenntnis des Na-

mens Grünewald in Stuppach erwiesen, und die ganz unmotivierten Zweifel, die Schmid an der Nachricht von Dirrs Bestimmung äußert (s. oben S. 85), widerlegt. Die Frage ist nur, wie weit diese Kenntnis sich damals in Stuppach verbreitet hat, und ob man von einer eigentlichen »Dorftradition« sprechen kann. Auch hierüber haben meine Erkundigungen, wie Herrn Prof. Schmid ganz genau bekannt ist, Aufklärung gebracht. Da ich im Merkur nur die Resultate meiner Nachforschungen mitteilen konnte, gebe ich hier die Quellen genauer an. Am 21. Oktober 1907 schrieb mir Herr Pfarrer Walz aus Stuppach, daß »nach einem dort umgehenden Gerüchte der Name Grünewald mit der Jahreszahl 1510 (?) früher an der untersten Stelle des Bildes angebracht gewesen sei«. Diese Nachricht stellte sich dann allerdings als ungenau heraus. Am 11. März 1908 erhielt ich von Herrn Pfarrer Walz folgende Auskunft: »Nach den neuesten Erkundigungen, welche ich hier eingezogen habe, bezeugt Schreiner Joh. Georg Nuß in Stuppach, geb. 1841 (nicht der 80½ Jahre alte Meßner Nuß, der mir von anderer Seite genannt worden war), daß er als Knabe bei Aufstellung des neuen Hochaltars anfangs der 50er Jahre des vorigen Jahrhunderts zugesehen habe, wie man auf einer Seite und unten am Altarbild etwas weggesägt habe. Es sei jedoch nur Holz, nicht aber etwas Gemaltes gewesen. Sodann behauptet der hiesige betagte Zimmermann Retzbach, welcher anfangs der 80er Jahre im vorigen Jahrhundert nach Restauration der Kirche und des Bildes ein selbstverfertigtes Gedicht über letzteres vortrug, daß er damals in einem Ausschnitt aus einer gedruckten Zeitschrift gelesen habe (und zwar einigemal), daß das hiesige Bild von »Hans (sic) Grünewald« und 1510 gemalt worden sei. Was für eine Zeitschrift es war, könne er nicht mehr sagen.« Auch Herr Oberpräzeptor Dr. Schmid in Mergentheim spricht in einem Artikel der Sonntagsbeilage des Deutschen Volksblattes von 1907 Nr. 49 vom 8. Dezember von dieser Dorftradition als einer in Stuppach allgemein bekannten Sache. Es ist nun sehr merkwürdig, daß Herr Ettle im Schwäbischen Merkur vom 15. Januar 1908 Nr. 21 folgendes schreibt: »Von einer Dorftradition kam mir nichts zu Ohren bis zum letzten Frühjahr. Übrigens lege ich auf diese Tradition wenig Wert, denn im Laufe der vielen Jahre wurde an einen Rubens, Dürer, Baldung, verschiedene Schulen und allerdings auch Grünewald gedacht, was bei jedem Bild geschieht, wenn man den Meister nicht kennt (?). Daß der Name Grünewald schon früher von einem Kunstkenner ausgesprochen wurde, wird kaum erweisbar sein.« Es scheint also, daß Ettle den Maler und Restaurator Dirr nicht für einen Kunstkenner hält, wohl aber sich selber, obwohl er meines Wissens niemals als Kenner der altdeutschen Malerei hervorgetreten ist.

Die Existenz einer Dorftradition ist übrigens neuerdings auch durch Herrn Rektor Dr. Max Schermann in Riedlagen, früher in Mergentheim bestätigt worden,

der in der Sonntagsbeilage des Deutschen Volksblatts vom 11. Februar 1912 Nr. 6 das oben erwähnte und in dem zitierten Briefe des Pfarrers Walz genannte Gedicht des jetzt 72jährigen, noch in Stuppach lebenden Zimmermanns Retzbach vom Jahre 1886, das sich in seinem (Schermanns) Besitz befindet, abdruckt. Dieses rührende Opus ist »zum Zweck erbaulicher Unterhaltung der Dorfgenossen in einer stimmungsvollen Stunde gedichtet«. Es ist also damals wohl den meisten Stuppachern bekannt geworden. Seinen Schluß bilden die poetischen Verse:

Mathias (Hans?) Grünewald, das ist der Meister
Seiner Kunst erhabne Krone
Ist dieses Bild, die zart Madonne
Lieblich, herrlich, wunderbar
Thronet sie zu Stuppach im Altar.

Natürlich hatte der biedere Zimmermann diese Kenntnis nicht aus sich selbst, sondern, wie er ja dem Pfarrer Walz selbst mitgeteilt hat, aus einer Zeitungsnotiz. Und diese kann wohl nur auf die oben erwähnte Bestimmung von Dirr zurückgehen. Jedenfalls beweist das Gedicht, daß das Bild in den 80er Jahren des Jahrhunderts in Stuppach allgemein auf Grünewald zurückgeführt wurde. Und da nun einige alte Leute, die sich dieser Zeit noch erinnern, besonders der genannte Retzbach selbst, 1907 noch lebten, vielleicht sogar noch jetzt leben, so kann man wohl von einer wenn auch nicht sehr starken, doch immerhin vorhandenen lebenden Dorftradition in bezug auf den Künstlernamen reden.

Ob nun Herr Ettle bei seiner Bestimmung des Bildes diese Dorftradition gekannt hat, weiß ich nicht. Er selbst behauptet, daß er sie erst im Frühjahr 1907 kennen gelernt habe. Aber ich weiß nicht einmal genau, wann er nun eigentlich auf den Namen Grünewald verfallen ist. Einmal sagt er (Merkur 18. Dezember 1907 Nr. 592 und 15. Januar 1908 Nr. 21), schon vor 2 Jahren, also 1905, habe er das Gemälde genauer besichtigt und sei auf die Vermutung gekommen, das Bild möchte ein Grünewald sein. In seinen Briefen an mich sagt er, diese Vermutung sei ihm erst im Frühjahr 1907 bei Gelegenheit der Restauration gekommen. Also gerade in derselben Zeit, in der ihm, nach seinem eigenen Geständnis, die Dorftradition bekannt wurde. Von Mergentheim, wohin Herr Ettle seit Jahren regelmäßig zum Besuch kommt, schrieb mir damals ein Herr, der die ganze »Entdeckerei« Ettles miterlebt hat, derselbe habe »anfangs keine Idee von den Kennzeichen der Werke Grünewalds gehabt und das Bild bei allen möglichen Meistern unterzubringen gesucht, bis er schließlich durch die Tradition, jedenfalls durch Hilfe anderer, auf Grünewald verfallen sei«. Ich kann diese Behauptung natürlich nicht kontrollieren, wenn ich auch ganz offen gestehen muß, daß für einen unbefangenen Leser aus dem Mitgeteilten wohl nur hervorgehen kann, daß Herr Ettle zu-

erst durch die Dorftradition auf Grünewald verfallen ist und sich dann durch den Vergleich der gerade damals erschienenen Kunstwartpublikation, die den Colmarer Meister wenigstens bei uns in Württemberg zuerst in weiteren Kreisen bekannt gemacht hat, überzeugte, daß in der Tat einiges in dem Bilde auf Grünewald hinweist. Der Isenheimer Altar war Herrn Ettle damals, wie er mir ausdrücklich versichert hat, noch nicht dem Original nach bekannt. Von einer wissenschaftlich irgendwie begründeten Erkenntnis des Grünewaldschen Stils konnte also bei seiner Vermutung, wie mir jeder Fachgenosse zugeben wird, nicht die Rede sein.

Mag nun aber Herr Ettle erst durch die Dorftradtion, etwa durch die Bekanntschaft mit den älteren noch lebenden Mitgliedern der Stuppacher Gemeinde, die er als Beauftragter der letzteren wohl sicher kannte, auf den Namen des Künstlers verfallen sein, oder mag er das Bild ganz selbständig entdeckt haben, *ich selbst habe jedenfalls, wie ich noch einmal mit aller Entschiedenheit betonen muß, bei meiner Entdeckung weder von der Dorftradition, noch von Herrn Ettles Meinung die geringste Kenntnis gehabt.* Die Entdeckung eines Grünewald an dieser Stelle war für mich eine vollkommene Überraschung. Und nun bin ich leider genötigt etwas mitzuteilen, wodurch Herrn Ettles »Entdeckerei« in ein etwas seltsames Licht gerückt wird. Selbst nachdem Herr Ettle auf den Namen Grünewald verfallen war, hielt er dessen Urheberschaft an dem Bilde doch nicht für so sicher, wie man nach Herrn Prof. Schmids Worten annehmen könnte. *Er schickte nämlich Photographien des Bildes, die er hatte machen lassen, an zwei deutsche Museen, nämlich an die Dresdener Gemäldegalerie und das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg, um über den Urheber des Bildes etwas Näheres zu erfahren.* Er behauptet nun allerdings (Merkur Nr. 21), dabei sei es ihm nicht auf den Namen des Meisters, sondern auf den Wert, d. h. doch wohl den Geldwert, des Bildes angekommen. Daß ihm aber irgendeine Museumsdirektion auf Grund einer, wie er selbst zugibt, schlechten Photographie einen auch nur annähernden Preis eines altdeutschen Bildes nennen würde, hat er wohl selbst nicht angenommen. Auch beweist der Wortlaut seiner Briefe das Gegenteil. In dem Briefe vom 24. April 1907 an die Direktion des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg fragt er nämlich, wie diese mir mitteilt, *unter Vorlage einer Photographie nach dem Meister des Bildes* und gibt einige Andeutungen über das Kolorit. Denn heißt es: »Halte das Bild *vielleicht* für Grünewald. Sollte es Ihnen möglich sein, mir hierüber näheres mitteilen zu können, wäre ich Ihnen sehr dankbar.« Die Direktion antwortete ihm, daß die Bestimmung des Meisters nach der mangelhaften Photographie nicht möglich sei. Direktor Stegmann, der die Korrespondenz in Abwesenheit des ersten Direktors

führte, fügte hinzu, die Ansicht, daß es von Grünewald sei, teile er nicht, stelle aber anheim, das Bild zu näherer Prüfung einzusenden, und fragte, ob es verkäuflich sei. Darauf hin gab Ettle die Vermutung, daß das Bild ein Grünewald sei, auf. Wenigstens schrieb er am 17. Mai desselben Jahres an die Direktion der Dresdener Gemäldegalerie folgenden Brief: »Erlaube mir bei Ihnen gütigst (sic) anzufragen, ob Sie mir den Meister dieses Bildes benennen können. Male z. Zt. eine Kirche, wo dieses Bild in dem Hochalter ist. Es ist auf Kreidegrund gemalt und sehr gut erhalten. Die Landschaft und Pflanzen sind italienisch. Ein Prof. hielt das Bild für Romana (sic). Sollte es Ihnen möglich sein mir Aufschluß zu geben, wäre ich Ihnen sehr dankbar. Zu verkaufen ist das Bild nicht.« Woermann antwortete darauf am 19. d. M. unter Rücksendung der Photographie, daß er nichts weiter darüber sagen könne, als daß er das Bild für ein in jener Gegend entstandenes Werk halte. Die Direktionen der beiden Museen trifft natürlich wegen dieser ausweichenden Antworten kein Vorwurf. Denn erstens war die Photographie, die ihnen zugeschickt wurde, wie gesagt, so schlecht, daß sie den Meister darauf unmöglich erkennen konnten, zweitens hätten sie, auch wenn sie ihn erkannt hätten, kaum die Pflicht gehabt, ihn zu nennen, wenigstens nicht, solange sie noch daran dachten, das Bild eventuell für ihre Museen zu erwerben. Wichtig ist diese Korrespondenz nur insofern, als sie die völlige Hilf- und Ratlosigkeit Ettlers in bezug auf den Namen des Malers beweist. Die Erwähnung des mythischen »Romana« genügt in dieser Beziehung vollkommen.

Schon früher war das Stuttgarter Landeskonservatorium wiederholt und von verschiedenen Mergentheimern auf die Restaurationsbedürftigkeit des Bildes aufmerksam gemacht worden, hatte sich aber nicht veranlaßt gesehen, einen Beamten zur Besichtigung desselben nach Stuppach zu schicken. So entschloß sich dann die Gemeinde, das Bild auf ihre Hand restaurieren zu lassen, obwohl der Landeskonservator sich vorbehalten hatte, einen der in Stuttgart befindlichen, in den dortigen Museen tätigen Restauratoren mit dieser Arbeit zu betrauen. Am 28. Juli 1907, also 6 Wochen vor meiner Entdeckung schrieb Ettle an das Landeskonservatorium, indem er dasselbe zur Besichtigung der Restaurierung einlud. Er habe überall nach dem Meister gefragt, aber lauter verschiedene Antworten bekommen. »Nach meiner Ansicht ist es ein Grünewald, da es dem Isenheimer Altar sehr ähnelt.«

Wie verträgt sich nun diese Korrespondenz mit der Behauptung des Herrn Ettle, er habe die betreffenden Museumsdirektionen nicht nach dem Meister des Bildes, sondern nach seinem Werte gefragt? In den Briefen ist nicht nur nicht von diesem die Rede, sondern in dem einen wird sogar ausdrücklich gesagt, daß das Bild nicht verkäuflich sei. Dagegen wird unter den in Betracht kommenden Künstlernamen der mythische »Romana« genannt. Sollte damit etwa Giulio Romano genannt sein?

Wie dem auch sei, jedenfalls fand das Landeskonservatorium den Hinweis auf Grünewald »beachtenswert«. Dennoch beachtete es ihn so wenig, daß es auch dann noch keinen Beamten nach Stuppach schickte, so daß das Bild gegen den ausdrücklichen Wunsch des Landeskonservators von einem diesem überhaupt als Restaurator nicht bekannten jungen Kirchenmaler restauriert werden konnte. Ich sehe mich leider genötigt, dies hier besonders zu erwähnen, weil Herr Landeskonservator Prof. Dr. Gradmann am 21. Dezember des vergangenen Jahres bei Gelegenheit des 50 jährigen Jubiläums des Landeskonservatoriums und der Altertumssammlung in Stuttgart die Behauptung ausgesprochen hat, er habe der Inspektion der Gemäldegalerie, d. h. mir, den Ankauf des Bildes »empfohlen« und die Zuschreibung an Grünewald sei ihm (offenbar durch den Bericht des Herrn Ettle) schon vorher, d. h. vor meiner Entdeckung bekannt gewesen.[5]) Ich betone demgegenüber noch einmal ausdrücklich, daß in der Liste, die mir das Landeskonservatorium zugestellt hatte, der Name Grünewald nicht, auch nicht mit einem Fragezeichen, genannt war. Daraus geht doch hervor, daß der Herr Landeskonservator der Vermutung des Herrn Ettle gar keine Bedeutung beimaß. Hätte er ihr eine solche beigemessen, so würde er mich doch wohl auf dieses Bild besonders aufmerksam gemacht und mich gebeten haben, es auf seinen Grünewaldschen Ursprung hin zu prüfen. Er würde vor allen Dingen selbst nach Stuppach gereist sein und das kosbtare Kunstwerk sofort nach Stuttgart übergeführt haben, um es dort von einem geschulten Restaurator restaurieren zu lassen. Nichts von alledem ist geschehen. Man sieht daraus deutlich, daß Herr Prof. Gradmann die »Entdeckung« des Herrn Ettle damals genau so beurteilte, wie ich es von jeher getan habe, nämlich als die Vermutung eines Dilettanten, die keinen wissenschaftlichen Wert hat, sondern nur ein Wiederaufleben der noch nicht erstorbenen Dorftradition ist. Darin hatte er auch vollkommen recht. Denn es ist für die Frage der Urheberschaft eines bedeutenden altdeutschen Gemäldes vollkommen gleichgültig, welche Tradition sich an Ort und Stelle an das Bild heftet, und ob ein junger, in kunsthistorischer Arbeit ganz unerfahrener Dilettant diese Tradition aufnimmt und mit ein paar Beobachtungen unterstützt. Derartige Fragen werden vielmehr auch in Württemberg von Kunsthistorikern entschieden, die die Geschichte der altdeutschen Malerei kennen, die verschiedenen Möglichkeiten der Zuweisung im Kopfe haben und über die Merkmale des Stils der in Betracht kommenden Meister durch das Studium ihrer Originale genau unterrichtet sind.

Ich glaube, daß ich damals in Württemberg einer der wenigen war, von denen man dies annehmen konnte. Trotzdem hat Herr Ettle gerade mir

[1]) Vgl. Schwäbischer Merkur, Kronik Nr. 600 vom 23. Dezember.

die Photographie des Stuppacher Bildes nicht geschickt. Warum, darüber will ich mich nicht näher aussprechen.. Er selbst behauptet, er hätte angenommen, daß die Stuttgarter Galerieinspektion durch das Landeskonservatorium von seiner Vermutung benachrichtigt werden würde (Merkur Nr. 592). An derselben Stelle behauptet er auch, er habe das Bild schon vor meinem Besuch in Stuppach »publiziert«, was Herr Pfarrer Walz, die Gemeinde und viele in Mergentheim bezeugen würden. Er versteht hierbei unter »publizieren« offenbar »mündlich im Privatgespräch mitteilen«, da, wie gesagt, der erste gedruckte Hinweis auf Grünewald erst 5 Tage nach meinem Stuppacher Besuch in der Tauberzeitung stand. Und wie man damals in Mergentheim über seine Entdeckung dachte, habe ich oben mitgeteilt. Herr Ettle hat damals auch in einem Briefe an mich behauptet, er habe im Frühjahr einen Artikel über das Bild angefangen, aber nicht vollendet. Der Grund wird jetzt klar sein: Er hatte von den beiden Galeriedirektionen und dem Landeskonservatorium ausweichende oder unbestimmte Antworten erhalten und wagte unter diesen Umständen nicht mit seiner Entdeckung hervorzutreten. Erst als ich unabhängig von ihm zu derselben Überzeugung gekommen war, wurde er seiner Sache ganz sicher. Das ist für ihn durchaus nicht beschämend. Denn der Grünewald'sche Ursprung des Bildes war ja selbst Kunsthistorikern wie H. A. Schmid entgangen. Ich muß es nur erwähnen, um mein Verhältnis zu seiner Entdeckung klarzustellen.

Obwohl ich nun nach Kenntnis aller dieser Tatsachen, wie man verstehen wird, nicht Herrn Ettle, sondern mich selbst als Entdecker des Bildes ansehen mußte, war ich doch zu loyal, um ihm seinen Anteil an der Entdeckung irgendwie schmälern zu wollen. Ich frug ihn deshalb, als ich nach dem Scheitern der Ankaufsverhandlungen meine Entdeckung zu publizieren beschloß, in höflicher Weise, ob ich in meinem Artikel seinen Namen als Mitentdecker nennen dürfe. Ich ging dabei von der Voraussetzung aus, daß er als kunsthistorischer und literarischer Dilletant wohl kaum den Ehrgeiz haben würde, den Fund wissenschaftlich zu verarbeiten, wie ja auch die Gemeinde mir als dem Fachmann das Recht der photographischen Aufnahme und der Publikation des Bildes zugesprochen hatte. Und es erschien mir selbstverständlich, daß ich dabei seinen Namen ebenso nennen mußte, wie er den meinigen, und zwar genau in der Form, die durch die Tatsachen geboten war. Zu meiner großen Überraschung erhielt ich nun am 1. Dezember 1907 einen Brief von ihm, in dem die patzigen Worte standen: »Sie wissen, daß ich der Entdecker dieses Bildes bin und als Restaurator das Bild auch am besten beurteilen kann (!)« Das ging mir denn doch über die Hutschnur. Aber mein Ärger machte einem anderen Gefühle Platz, als ich in einem zweiten Schreiben vom 4. Dezember lesen mußte: »Wie weit Ihre Puplikation geht, weiß ich natürlich nicht und muß es Ihnen anheimstellen, ob Sie es begutachten, wenn mein Name dabei in Erwähnung kommt. Wenn Sie mich dabei bekannt machen wollen, ist es mir

schon recht, denn ich habe mir sehr viel Mühe gegeben, das Bild zu enträtseln und habe wiederholt Vergleichungen an Werken Grünewalds angestellt. Schon vor einem halben Jahre habe ich bestimmt gewußt, daß es von Grünewald ist (!), und begonnen, einen Artikel zu schreiben. Meinen Namen können Sie also ruhig nennen. Den Artikel werde ich Ihnen zusenden, sobald er erscheint. Dient für mich natürlich zur Empfehlung.«

Mit dieser angekündigten Publikation, die in einigen obskuren Zeitungen erschien, ist mir Herr Ettle damals um einige Tage zuvorgekommen. Dabei hielt er es nicht für nötig, meinen Namen zu nennen. So gleichgültig mir das auch war, so glaubte ich mich doch dadurch auch meiner moralischen Verpflichtung entbunden, den seinigen zu nennen und dadurch seine Geschäftsfirma weiteren Kreisen zu empfehlen. Ich begnügte mich deshalb, in meinem ersten Merkurartikel mitzuteilen, daß der junge Maler, der das Bild restauriert habe, bei dieser Gelegenheit auch schon auf dieselbe Vermutung gekommen sei. Herr Ettle stellte sich dann selbst im Merkur als eigentlichen Entdecker des Bildes vor, was mich veranlaßte, den Hergang, so wie er sich abgespielt hatte, zu schildern, eine Schilderung, die Herr Ettle selbst nicht angefochten, also ihrem Tatbestande nach als richtig anerkannt hat. Ich nahm an, daß danach zum mindesten jeder Fachgenosse ohne weiteres erkennen würde, wessen Entdeckung und wessen Urteil für die Frage nach dem Grünewaldschen Ursprung entscheidend gewesen ist.

Darin habe ich mich nun allerdings geirrt, wie die zu Anfang dieses Aufsatzes zitierten Worte des Herrn H. A. Schmid beweisen. Dieselben sind in mehr als einer Hinsicht merkwürdig und verdienen wirklich etwas tiefer gehängt zu werden. Zunächst will Schmid nicht imstande sein, über die erste Nennung des Namens durch den Maler Dirr zu urteilen. Da ich positiv versichert hatte, daß Dirr den Namen Grünewald 1880/81 als Erster genannt habe, verstehe ich diesen Zweifel nicht. Ich hätte ihm auf Wunsch jederzeit den Beleg für diese Behauptung vorzeigen können, wenn er mich darum gebeten hätte.

Sodann behauptet er, daß ich die Bestimmung des Herrn Ettle »bestätigt« habe, obwohl er ganz genau aus meinen Merkurartikeln wußte, daß ich meine Entdeckung unabhängig von Herrn Ettle gemacht habe, und daß die seinige nur eine Wiederaufnahme der Dorftradition war, deren Existenz nach dem Gesagten nicht in Zweifel gezogen werden kann.

Endlich, und das ist das Allermerkwürdigste, hielt er von den beiden Bestimmungen, der des Dekorationsmalers und der des Kunsthistorikers, die des ersteren für die entscheidende, wobei er sich über die kunstkritischen Fähigkeiten des Herrn Ettle offenbar auf Grund genauer Kenntnis sehr günstig aussprach. Ich habe bisher immer geglaubt, daß über kunsthistorische Fragen Kunsthistoriker das entscheidende Urteil haben. Es ist mir auch nicht erinnerlich,

daß irgendeine der in den letzten Jahren gemachten Grünewaldentdeckungen von Nichtkunsthistorikern gemacht worden wäre, was dem Grünewaldbiographen gewiß bekannt sein wird. Ich erinnere nur an die Entdeckungen von Bayersdorfer, Lehrs, Heinz Braune und meiner Wenigkeit (Zeichnung in Göttinger Privatbesitz). Der Grund, warum gerade die Stuppacher Madonna eine Ausnahme machen soll, ist nicht recht klar. Vielleicht war es Herrn Prof. Schmid unangenehm, daß ein Fachkollege diese Entdeckung gemacht hatte, und der Gedanke war ihm sympathischer, daß in diesem einen besonders wichtigen Falle einmal ein blindes Huhn ein Korn gefunden haben könnte. Er ist sich aber wohl selbst nicht klar darüber gewesen, welches Urteil über die kunsthistorische Methode und speziell über seine kunsthistorische Methode er damit aussprach, daß er die angeblich selbständige, d. h. von niemandem beeinflußte Entdeckertätigkeit des Herrn Ettle so sehr herausstrich, nachdem er selbst im Jahre 1897, was er freilich in seinem Text verschweigt, von einem Würzburger Forscher auf das Bild als einen angeblichen Grünewald aufmerksam gemacht worden und nach Stuppach gereist war, dort aber trotz seiner kunsthistorischen Schulung, und obwohl er schon damals als Spezialist für Grünewald galt, diesen Grünewald, einen der sichersten und augenfälligsten, die es gibt, nicht erkannt hatte.

ZUR FRANKFURTER KÜNSTLERFAMILIE FYOL.

VON

RUD. WUSTMANN.

Herr Dr. von Derschau meint den Äußerungen Wittrocks [1]) entnehmen zu müssen, daß unser Stiefmütterchen bis ins 16. Jahrhundert herein herba trinitatis geheißen habe und seitdem viola tricolor. Dieses einander ausschließende Entweder-Oder muß für eine so verbreitete gemeindeutsche Pflanze von vornherein als durchaus unwahrscheinlich bezeichnet werden. So gut wie der Name Dreifaltigkeitsblume auch jetzt noch lebendig ist — vgl. das Elsässische Wörterbuch von Martin und Lienhart II 736: Dreifaltikeitel, Dreifaltigkeitsblüemle —, so gut kann die Bezeichnuug Veilchen, Viol für das Stiefmütterchen vor der Mitte des 16. Jahrhunderts bestanden haben; führt es doch auch heute noch den deutschen Namen Ackerveilchen. Wenn man beachtet, wie die mittelhochdeutschen Dichter Veiel und Klee zusammenzustellen lieben, als nebeneinander wachsend und blühend, so wird man die Wahrscheinlichkeit, daß hier mit an das Ackerveilchen, das wilde Stiefmütterchen gedacht sei, nicht bestreiten wollen. Um 1500 war Veiel, Viol noch ein Sammelname für Blumen, die sich um das Veilchen als Mittelpunkt ordnen, und dazu gehört das Stiefmütterchen als eine der nächsten.

[1]) Daß gleich die erste Inhaltsmitteilung aus Wittrock (The botanists usw.) unzutreffend ist, wolle man aus Fischer-Benzon, Altdeutsche Gartenflora, S. 40 f., ersehen; Albertus Magnus z. B. unterschied viola vera (d. i. odorata) und crocea (d. i. Goldlack) usw.

Wir haben also keinen Grund, die ansprechenden Vermutungen und Deutungen Simons über den Zusammenhang zwischen dem Stiefmütterchen jener mittelrheinischen Bilder und der Frankfurter Künstlerfamilie der Fyol fallen zu lassen. Mir erscheinen sie wahrscheinlicher und wesentlicher als die Beziehung, die Derschau zwischen dem Dreifaltigkeitsblümle und der Anna selbdritt hervorhebt, obwohl ein solches zweites Spiel, wie schon Simon bemerkt hat, nicht undenkbar ist. Eine andere Violenart (Hesperis) führt übrigens den Beinamen matronalis, auch im Volksmund als Viōl matternāl bekannt; hängt damit — und mit der gelben (neidigen) Farbe einer Art — der noch unerklärte Name Stiefmütterchen zusammen? Diese Matronalis wurde im alten Rom den verheirateten Frauen geeignet; vielleicht spielt gerade bei dem Annenbilde auch solch humanistisches Wissen herein. Jedenfalls steht von allen angedeuteten Beziehungen die zwischen dem Künstlernamen und dem Blumennamen an erster Stelle.

Wenn wir das festhalten, dann können wir weitergehen und die Vermutung aussprechen, daß der Schweizer »Meister mit der Nelke« den Familiennamen Nägeli geführt habe. Könnten uns darüber nicht die Herren Kollegen in der Schweiz Gewißheit verschaffen? Blumennamen als Embleme und als Familiennamen von Künstlern spielen auch in der Literaturgeschichte des 15. Jahrhunderts eine Rolle: Rosenblüt, Muskatbluot.

LITERATUR.

Hugo von Tschudi. Zur Herausgabe seiner gesammelten Schriften.

Fünfzehn Jahre eines sechzigjährigen Lebens hat Tschudi selbständig gewirkt und in dieser Zeit sich einen Weltruf erworben, lediglich indem er tat, was eigentlich selbstverständlich war; er kaufte vom Besten das Beste und stellte es geschmackvoll auf.

Freilich, das Selbstverständliche zu tun, war auch in diesem Falle keine allgemein verbreitete Gepflogenheit und vollends in einer solch exponierten Stellung wie an der Nationalgalerie waren zu seinen Leistungen eine Reihe von Eigenschaften nötig, die selten beisammen vorkommen und an und für sich im gleichen Ausmaße nicht sehr häufig sind: vor allem ein außergewöhnlicher Grad von moralischem Mut.

Als Tschudi an die Galerie berufen wurde, wußte er, was seiner an Feindschaften und Versuchungen harrte. Die Sammlung war, wenigstens in den Augen des Laien, namentlich des Berliners, schon damals die erste moderne Galerie des Landes und des Reiches. Die Aufnahme eines Bildes war ein Ereignis für den Urheber und dessen Familie, ein künstlerisches Reifezeugnis, ein großes Los, auf das hin man seine Zukunft gründete oder doch ein teureres Atelier mietete. In der Verfolgung großer Ziele galt es eine ungeheure Menge erlaubter und menschlich begreiflicher Interessen zu verletzen. Nicht bloß die frauenzimperlichen Gefühle älterer Kunstfreunde im Geschmacke und Stile der siebziger Jahre und die ernster zu nehmenden von trauernden Künstlerwitwen und hungernden Familienvätern, sondern auch den ehrlichen, wenn auch manchmal falsch beratenen Patriotismus weiter Kreise und die Existenzsorgen mächtiger Gegner, die weder auf den Kopf noch auf den Mund gefallen waren. Ganz abgesehen von den Begierden ehrgeiziger, aber talentloser Streber, die wie überall und immer auch hier durch kleine Mittel zu Ankäufen und dem damit verbundenen Ansehn gelangen wollten.

Auch der vielgeschmähte Vorgänger war weit davon entfernt gewesen, eine unbedeutende Persönlichkeit zu sein. Eine große Zahl der Gemälde und Zeichnungen, die heute noch den Hauptschmuck der Sammlung bilden, sind von ihm erworben worden. Er hat alles getan, um die Schackgalerie für sein Institut zu sichern und außerdem Gemälde Böcklins erworben zu einer Zeit, als noch Mut und Sachkenntnis dazu gehörte.

Er besaß nur zwei verderbliche Eigenschaften, er konnte nicht »nein« sagen, und es genügte ihm, wenn ein Bild erworben war und es irgendwo erblickt werden konnte; das Aufstellen überließ er einem Untergebenen.

Tschudi aber kaufte sofort Gemälde von Künstlern, die als kühne Neuerer von zweifelhaftem Werte verschrien waren und als Ausländer nicht zum Ressort der Nationalgalerie zu gehören schienen. Er hatte den Mut »ja« und »nein« zu sagen, und enthronte ehrengeachtete Biedermänner, die von den Renten früherer Irrtümer lebten, sprach auch gelegentlich einem künstlerischen Nationalhelden ein Verdienst ab, hing Leute gut, die über keinen Einfluß verfügten, und andere schlecht, die geglaubt hatten, selbst vor Vater Chronos nicht zittern zu müssen, und würfelte damals wie später eigentlich jeden Tag und jede Stunde um die Stellung, die ihm Ehren und Einfluß gebracht hatte.

Bei der Auswahl der Werke für die Galerie ging er freilich bei allem Wagemut mit einer Vorsicht zuwege, die unbekannt ist bei der verteilten, verzettelten, verkrümelten Verantwortung des Kommissionsbetriebs. Sollte ein Maler in der Galerie seine Vertretung erhalten, so studierte er dessen ganze Entwicklung, erkundigte sich über den Verbleib aller Werke, die entweder ohne weiteres oder bei einigem Zureden zu haben waren. Er ließ sich eine Auswahl oft für Wochen kommen. Er sah sich die Bilder des Morgens an, und des Abends, wenn es wieder stille in der City wurde, mit Künstlern und Gelehrten, mit jungen Damen oder Koryphäen, mit jedem, dem er ein unverdorbenes oder ein reifes Urteil zutraute und gelegentlich auch mit anderen. Nie verwendet ein Ausschuß von Sachunverständigen auch nur im entferntesten das Maß von Zeit und Überlegung für den Ankauf eines Kunstwerkes, die hier ein Kenner in jedem Fall verbrauchte. Wissenschaftliche, kaufmännische und künstlerische Erwägungen gingen jeder Erwerbung voraus.

Von Anfang an sorgte er aber auch dafür, daß man das, was er selbst gekauft, und was von wertvollem Material sein Vorgänger gesammelt hatte, nicht nur sehen, sondern auch genießen konnte. Soweit die Architektur es zuzulassen schien, wurde den Räumen durch Vorhänge ein ruhiges Licht gegeben. Nicht minder große Sorgfalt widmete er der Bespannung der Wände. Fast für jede Künstlergruppe wurde der günstigste Hintergrund von neuem ausprobiert.

Nach jahrelangen Versuchen gelangte er, wie es scheint bei Anlaß der Jahrhundertausstellung, zu dem unerwarteten Resultate, daß ein weißer Hintergrund einer überraschend großen Zahl von Gemälden trefflich und fast jedem leidlich steht, und daß deshalb bei einer größeren Gruppe von Gemälden weiße Wände oft die besten Aussichten für eine befriedigende Wirkung aller Bilder bieten, daß ein weißer Wandbezug außerdem die Räume in einem derartigen Grade aufhellt, daß auch an den Fensterwänden ein Kunstwerk noch genossen werden kann. Die Verwertung dieser Einsicht bei der Neueinrichtung der Säle für die alten Deutschen in München hat dann noch einen Sturm der Entrüstung hervorgerufen, obwohl diese Altargemälde doch schon ursprünglich in den Kirchen häufig vor weißem Grunde gehangen und gestanden haben, wie man glauben sollte, und die Holländer des 17. Jahrhunderts — in dem Jahrhundert, in dem sie gemalt wurden — bekanntlich auch.

Am sorgfältigsten wurde aber für jedes Bild die Nachbarschaft der anderen Bilder ausprobiert.

Seine eigentlichen Vorgesetzten standen freilich anfangs in Berlin entschieden hinter ihm, auch in München hat er im Ministerium nicht etwa nur Beamtengeist, sondern jene Nibelungentreue gefunden, von der am Grabe gesprochen wurde. Auch wußte er sich von Anfang mit den Geldleuten und der Presse, ohne sich etwas zu vergeben, gut zu stellen, selbst in Fällen, wo man den Eindruck haben mußte, daß es ein Opfer war, welches er seinem Berufe brachte.

Erstaunlich war die Fähigkeit, ohne eigentliche Beredsamkeit die Leute für Ziele zu überreden, die ihnen eigentlich fern lagen.

Tschudi war allerdings von der Natur mit Vorzügen ausgestattet, die sehr repräsentativ wirkten, auch durch physischen Mut hatte er sich ausgezeichnet, lange bevor das Amt seinem Charakter eine schwerere Kraftprobe auferlegen sollte. In seiner Jugend war er ein außergewöhnlich schöner und starker Mensch gewesen und hatte seinen Körper in jeder ritterlichen Übung geschult, er war ein leidenschaftlicher Jäger, Säbelfechter und Turner und hatte zur Zeit, da Sizilien ein noch recht unsicheres Land gewesen war, eine tollkühne Expedition auf den Ätna gemacht. Berühmt geworden in seinem damaligen Freundeskreis ist auch ein Steinwurf über die Tiber.

Auch später noch, als der Lupus sein Gesicht verwüstet hatte, verrieten Haltung und Händedruck den gestählten Körper bis in die Zeiten kurz vor seinem Tode.

Für seinen Beruf als Kenner hat er gute Schulen durchgemacht, zuerst in Italien im Kreise und im Verkehr mit Böcklin und Hans von Marées. Er beherrschte von da an, wenn nicht schon viel früher, das Handwerk der Künstler und ihren Sprachgebrauch, brauchte im Verkehr mit ihnen nicht seine Blößen durch vornehme Allüren zu verdecken und hat bis an sein Lebensende im Umgange mit den hervorragendsten Vertretern aller Richtungen ständig gelernt. Zur Zeit, als deutsche Impressionisten von einem Verbrechen gegen die Kunst sprachen, wenn in einem Bilde, ob sonst gut oder schlecht, auch eine Anekdote enthalten war, brachte er von einer Reise nach Paris die Mitteilung nach Hause, daß ihm Degas selbst versichert habe, er wolle mit seinen Gemälden auch erzählen, danach wäre also auch für Degas gelegentlich das Dichten »nebenher« gegangen, um mit den Worten Feuerbachs zu reden.

Es folgte auf den italienischen Aufenthalt ein langjähriger Galeriedienst am Alten Museum, durch den er sich im engeren Kreise der Fachgenossen längst ein festgegründetes Ansehen erworben hatte, als er dem weiteren Publikum bekannt wurde. Aber großer moralischer Mut und Umgangsformen, die zugleich imponierten und gewinnen konnten, Kenntnisse und Fähigkeiten, die lange geschult und längst erprobt waren, sind doch nur ein Teil der Eigenschaften gewesen, die ihn auszeichneten und sein Lebenswerk ermöglichten. Es handelte sich für ihn nicht allein darum, das Gute zu wollen und durchzusetzen, sondern auch und vor allem zu finden, was das Gute war, und das war, in seinem Falle, was nach Moltke die Strategie ist, »eine Kunst des Handelns unter dem Druck der schwierigsten Bedingungen«.

Elaborate, die sich als Werke anderer Hände und Köpfe ausgeben, sind schließlich noch verhältnismäßig leicht in ihrem wahren Werte zu erkennen, wenn nicht außergewöhnliche Umstände sich vereinigen, den Betrug zu verschleiern. Es ist freilich auch das vorgekommen, daß ein Galeriebeamter gleich vier der handgreiflichsten Fälschungen als echte Werke Böcklins empfahl. Aber der Fall steht meines Wissens in der Geschichte der Museen während der letzten Jahrzehnte völlig vereinzelt da.

Etwas ganz anderes ist es schon, zu entscheiden, ob ein Werk als unverfälschter Ausdruck einer unverfälschten Phantasie und eines unverfälschten Empfindens echt ist. Etwas anderes ist es, die wahre Begabung auch in der schüchternen und befangenen Ausdrucksweise des Anfängers zu erkennen und sie dem absichtlichen Archaismus und der Suada der routinierten Talente vorzuziehen.

Auch dann, wenn es sich nur darum gehandelt hätte, dem Impressionismus der siebziger Jahre als dem allein noch möglichen Kunstprinzip der Neuzeit zum Siege zu verhelfen und dessen Schöpfungen wie denen seiner Vorläufer in modernen und alten Sammlungen den ersten Rang einzuräumen, wäre seine Aufgabe noch eine verhältnismäßig einfache gewesen.

Dem Eid auf die Fahne treu zu bleiben, ist die Gewohnheit auch anderer anständiger Menschen, auch ist es verhältnismäßig leicht, innerhalb einer Richtung die markantesten Vertreter herauszufinden und diejenigen Leistungen zu erkennen, in denen sich das neue Prinzip zuerst und am deutlichsten und stärksten ausgesprochen findet. Die stärksten künstlerischen Impulse rufen meist die größten technischen Leistungen hervor, und diese schon, die mit dem Verstande noch zu erkennen und zu messen sind, geben einen recht sicheren Maßstab für die künstlerische Leistung wenigstens innerhalb einer und derselben Richtung ab. Aber jener Impressionismus ist eben nicht das einzig mögliche Kunstprinzip, und Tschudi

hatte nicht die Aufgabe, einer Fahne treu zu bleiben, sondern ganz im Gegenteil die Pflicht, den Blick für alles Gute jeder Richtung frisch zu erhalten, und da handelte es sich stets um eine — immerhin kleine — Nuance zwischen echter und beinahe echter Kunst, die dem Gegner nicht immer erkennbar war, und es handelte sich darum, für diese kleine Nuance nicht nur zu wirken, sondern auch zu leiden.

Von Hause aus hatte er eine gründliche Abneigung gegen das Akademische. Seine Altersgenossen unter den Malern, soweit sie einen führenden Rang im deutschen Kunstleben des 19. Jahrhunderts einnehmen, sind ausschließlich diejenigen, die den Impressionismus gegen den akademischen Schlendrian der siebziger Jahre zum Durchbruch gebracht haben. Tschudi ist der Altersgenosse von Uhde, Kühl, Zügel und Liebermann. Daß das, was er mit zwanzig Jahren als das Neueste und Beste kennen lernte, dasselbe wie bei diesen war, ist natürlich für seine Stellung zur Kunst von der größten Bedeutung geblieben. Aus den Werken von Altersgenossen spricht ja auch immer etwas, was in denen keiner anderen Generation zu finden ist.

Aber auch seine Tätigkeit am Alten Museum in Berlin fällt in jene Jahre, da man in Fachkreisen begonnen hatte, die energischen Realisten des italienischen und niederländischen Quattrocento den Lieblingen der Nazarener wie Perugino und Memling vorzuziehen, in die Zeit, da in diesem Sinne eine große Zahl glücklicher Käufe in Berlin gemacht wurde, und Tschudi teilte die Anschauungen Bodes nicht etwa nur als getreuer Diener seines Herrn. Jede gute Kunst war für ihn realistisch. Lieblinge der Akademiker wie Rafael waren ihm der Schwachheit zum mindesten verdächtig. Er äußerte gelegentlich bei Anlaß der Entlehnungen Rafaels aus Werken Donatellos, daß sich der Jüngere bei der Umgestaltung der alten Motive doch handgreiflich immer als der Schwächere gezeigt habe.

Sein Horoskop zeigt ihn also nicht gerade zur Bevorzugung einer stark stilisierenden Kunst wie der eines Böcklin prädestiniert. Es kamen aber noch die stärksten persönlichen Einwirkungen in späteren Jahren hinzu, ihn nach der Gegenseite zu ziehen. Neben ihm standen Freunde oder wenigstens treue Kampfgenossen, die nicht nur die Unwahrheit des akademischen Schlendrians verurteilten, sondern auch die berechtigte »Unwahrheit« künstlerischer Übertreibung, und in diesem Sinne einen Turner und selbst einen Böcklin in Grund und Boden verdammen zu können glaubten. Tschudi hat sich nie zu solchen Ansichten bekehren lassen. Und doch ist im Kampf der Parteien gerade das am schwierigsten, sich dem Einflusse der Parteigänger, Freunde und Bewunderer zu entziehen, auch schließt die Genußfähigkeit für einen Liebermann die für einen Böcklin beinahe aus. Für andere wäre es eine Leistung gewesen, neben all dem, was uns Böcklin bietet, auch noch für einen Liebermann etwas übrig zu haben. Bei ihm, den so vieles nach der anderen Seite zog, war es umgekehrt, es zeigt vielleicht kein anderer Fall so sehr seine Stärke als der, daß er Böcklin treu blieb; dabei hatte er für beide Teile weit mehr als kühle Hochachtung.

Er gab eben auf das, was ihm ein Kunstwerk in stillen Stunden sagte, immer noch mehr als auf die Urteile der Menschen.

Wandlungen in seiner Stellung zur modernen Kunst scheinen mir freilich bemerkbar zu sein, und Einflüsse von außen hat er auch noch in reiferen Jahren in sich aufgenommen, Das Lob der Unbeirrbarkeit ist bei jedem Sterblichen schließlich nur relativ zu verstehen, aber wenn einer, so hat er dies Lob verdient.

Alles was künstlerischen Odem hatte, schien ihn anzusprechen, jedes ehrliche Ringen, gleichviel für was gerungen wurde. Immer neue Idiome, aus denen der Lobgesang auf die Sichtbarkeit zu ihm herübertönte, schien er spielend zu erlernen, um wieder neue Klänge

genießen zu können. Noch kurz vor seinem Tode rühmte er an einem Maler, für den er — zur Verwunderung mancher Anhänger — Partei genommen, das trotz allem Können fast ungeschickte Ringen mit dem Ausdruck, das die Ehrlichkeit von dessen Kunst gewährleiste. Man gleicht dem Geist, den man versteht, und kauft die Künstler, denen man gleicht. Stets hat auch er selber den leichteren und leidlich guten Weg zugunsten des besten vermieden. Das aber brachte ihn von Anfang an in einen Gegensatz zu jenen Künstlern, die es »zu etwas Rechtem bringen in der Welt«, wenn auch die Jungen und diejenigen, die jung geblieben waren, zu ihm hielten. Seine vielseitigen geistigen Interessen äußerten sich auch darin, daß er mitten in einer aufregenden praktischen Tätigkeit dennoch seiner Wissenschaft und damit im Grunde den gelehrten Traditionen seiner Familie treu blieb. Gegen außen verriet sich dies in späteren Jahren fast nur noch in der Redaktion dieser Zeitschrift. Er hat ihr neben reicher ausgestatteten, staatlich unterstützten und neben jüngeren Unternehmungen, die eine große Werbetätigkeit entfalteten, eine würdige Stellung erhalten. Das Repertorium ist noch heute ein Bedürfnis.

Aus seinen eigenen kunsthistorischen Schriften, auch denen der früheren Zeit, spricht freilich mehr der genußfähige und verständnisvolle Kunstfreund als der Gelehrte. Das Interesse an dem Kunstwerk und seinen Schönheiten und das an der Individualität der einzelnen Künstler tritt in den Vordergrund; aber bei persönlichem Umgang ging aus vielen gelegentlichen Bemerkungen deutlich genug ein reger Sinn für wissenschaftliche Fragen im engeren Sinne, psychologische wie historische, hervor. Auch das viele gründliche und ausgedehnte Wissen war ein Grund seiner Zielsicherheit. Für bedeutende Menschen hat es nie gegolten, daß man aus der Geschichte nichts lerne.

Tschudis »Gesammelte Schriften zur neueren Kunst« (München bei Bruckmann, 1912), die die Veranlassung dieses Nachrufes sind, geben in einem Oktavbande den größeren Teil der literarischen Arbeiten wieder, die seine große spätere Tätigkeit begleiteten. Es fehlt nur der bei Cassirer erschienene Aufsatz über Eduard Manet, der aber einzeln käuflich in zweiter Auflage zu haben ist. Aus früherer Zeit ist abgedruckt eine kurze Charakteristik Francisco Goyas aus einer Publikation der Landesgemäldegalerie in Budapest, die bereits 1883 erschienen ist, anderthalb Jahrzehnte, bevor er Goyas zu kaufen begann, und ein Nachruf auf Hubert Janitschek, der im Jahrgang 1894 dieser Zeitschrift zu lesen steht. Die übrigen Arbeiten sind mit seiner Tätigkeit für die moderne Kunst nicht nur gleichzeitig, sie sind direkt oder wie die Mehrzahl in irgendeiner Weise indirekt durch dieselbe veranlaßt worden. Es sind zumeist kritische Würdigungen einzelner Künstler oder ganzer Gruppen, wie die beiden Berichte über die französische und die deutsche Jahrhundertausstellung und der kleine Artikel über die Sammlung Bernstein. Die Akademierede »Kunst und Publikum« behandelt dann die Stellung, die der Künstler in unserer heutigen Kulturwelt einnimmt, und das Vorwort zum Katalog der Sammlung Nemes verrät etwas davon, wie Tschudi sich das Ideal einer Galerie gedacht hat.

Diese literarischen Arbeiten sind nun freilich klein an Zahl und Umfang für einen Zeitraum von fünfzehn Jahren. Auch mit dem Artikel über Manet würden sie wenig über zweihundert Seiten füllen. Tschudi hat oft nur auf das Drängen anderer und nicht einmal dann, wenn er etwas Wichtiges zu sagen hatte, besonders gerne geschrieben, wenn er gleich gelegentlich einmal von der Freude am literarischen Gestalten gesprochen hat. Aber es gibt dies kleine Vermächtnis trotzdem reichlichen und vielseitigen Aufschluß über die Ansichten des Verfassers, denn er hat sich darin über fast alle Gebiete seines späteren Arbeitsfeldes ausgesprochen und fast jeder Satz ist das Schlußresultat einer langen Rechnung,

Ein Mann spricht hier, der die Frage des Ästhetikers »Was ist Schönheit?« in Hunderten

von Fällen mit Erfolg gelöst hat, indem er das bessere Kunstwerk dem schlechteren vorzog. Er tadelt in seinen Kritiken fast nur den Mangel an Eigenart und die Kunstanstalten, die zu diesem Mangel führen, nie die Abweichung von einem feststehenden Kunstgesetz. Er findet im Gegenteil immer neue Worte und Wendungen, um Unterschiede und Eigenart künstlerischen Könnens und Schaffens zu schildern, und unterhält durch lebendige Zeichnung der Charaktere. Er gibt scharf pointierte Urteile in eleganter, aber nicht etwa gespreizter Form, sein Stil ist schlicht und sachlich, eine Prosa, die nur dichterische Naturen schreiben.

Seine Äußerungen sind aber nicht nur interessant als die eines feinen Beobachters und als Niederschlag reicher Erfahrung in der Beurteilung bildender Künstler. Sie verraten auch etwas von den Gedanken, die seine großen Taten begleiteten und ermöglichten. In ihrer Gesamtheit geben sie sogar eine Vorstellung von der Grundstimmung seines Wesens, die es erlaubte, mitten im Kampfe auf die leise Sprache wahrer Empfindung zu hören und allem Bedeutenden gerecht zu werden.

Der Aufsatz über Menzel war gleich beim Beginne seiner Tätigkeit auf heftiges Drängen seiner Freunde für den Pan geschrieben worden, er wirkte wie eine Programmrede, wurde wie eine Blasphemie auf eines der heiligsten Besitztümer der Nation beurteilt und war der Anlaß und der Vorwand zu einer Menge von Anfeindungen, wenn auch Menzel selbst ihn gar nicht tragisch nahm. Tschudi war ihm — freilich ohne Superlative — doch in schönen Worten gerecht geworden, wie sie gleich zutreffend und ehrend bisher kaum ein anderer für den Vielgerühmten gefunden hatte.

Auch bei Schwind hat er offenbar voll empfunden, was die begeistertsten Verehrer an ihm reizte, obwohl diesen »weder die Probleme der Raumgestaltung, noch der dekorativen Wirkung noch die unendlichen Möglichkeiten des wechselnden Lichtspiels« interessierten. Über Böcklin sind drei Aufsätze vorhanden gewesen, die mit Recht alle drei wiedergegeben worden sind. Es scheint mir daraus hervorzugehn, was mir gelegentliche mündliche Äußerungen auch wahrscheinlich machten, daß Böcklin für Tschudi einmal das richtunggebende Genie gewesen ist, in jener Zeit, bevor ihm die Tätigkeit am Alten Museum den Ruf eines Kenners der alten Kunst eingetragen hat. Es ist durchaus unrichtig, daß Tschudi und die Kunsthistoriker überhaupt vor R. Muther sich für moderne Kunst nicht interessiert haben. Es wird dies kaum bei einem künstlerisch Begabten zutreffen. Aus den Artikeln geht auch hervor, daß Tschudis Neigung für Böcklin weit davon entfernt war, eine bloße Jugendschwärmerei gewesen zu sein, und daß es noch ungeheuerlicher ist, zufällige Gründe dafür anzunehmen. Die Rasse und die Verwandtschaft der Rasse spielte bei diesem Rassemenschen natürlich mit. Aber der Hauptgrund war, daß Tschudi unter Kunst etwas verstand, was er bei Böcklin in besonders hohem Grade verkörpert sah. »Böcklins Stärke war eine andere Stärke als die anderer großer Maler, es war auch nicht eine malerische Stärke. Er bot eine Vereinigung von Eigenschaften, Reichtum dichterischer Visionen, Kraft der künstlerischen Gestaltung, Tiefe und Heiterkeit des Gemütes und Kultur des Geistes, wie sie in dieser Potenz nur den ganz Großen zuteil geworden sind.«

So sehr Tschudi das Handwerk der Kunst, die Technik im gewöhnlichen und im höchsten Sinne, interessierte, so sehr ihn auch die geistvolle Wiedergabe der Sichtbarkeit an sich schon reizte, so sah er doch im subjektiven Element, in der Fähigkeit, den Rausch zu haben und zu erwecken, die höchste und letzte Leistung auch der bildenden Kunst.

Er hat aber auch für ganz anders geartete Persönlichkeiten, so für den früheren Redaktor dieser Zeitschrift, fast rührende Worte menschlichen Mitgefühls gefunden. Er hatte die Fähigkeit, auf die wissenschaftliche Eigenart und Stärke dieses Gelehrten einzugehen, obwohl diesem bei aller Begeisterung für die Kunst und allem Eifer für das Moderne all

das abging, was die breite Grundlage seiner eigenen Größe gewesen ist. Hatte er für geistige Arbeit fast jeglicher Art ein wohlwollendes Verständnis, so urteilte er über das, was man mit dem Wort »Kunstverhältnisse« zusammenfaßt, über Akademien, Verwendung der für Kunst ausgeworfenen öffentlichen Mittel, Kunstliebhaberei des Publikums und dergleichen, recht pessimistisch. Es hat kaum einen Sinn, die kurzgefaßten Worte seiner Akademierede »Kunst und Publikum« noch kürzer fassen zu wollen. Das Wort, das seine Ansichten so gut wiedergibt, als es eben ein Wort kann, steht am Schlusse des ersten Böcklin-Artikels und lautet: »Es wird zu viel gesündigt.«

Der Herausgeber des literarischen Nachlasses Dr. E. Schwedeler-Meyer, jetzt Direktor des Nordböhmischen Gewerbemuseums, war einst gleich dem Referenten Hilfsarbeiter Tschudis an der Nationalgalerie. Er hat auf dreißig Seiten ein höchst dankenswertes, nur allzu kurzes Lebensbild des Gelehrten und Kenners gegeben und ein chronologisches Verzeichnis aller, auch der Schriften über ältere Kunst. Es standen ihm dabei die Notizbücher, die Tschudi auf seinen Reisen benutzte, zu Gebote; ein unschätzbares Material, aus dem einige wenige interessante Proben mitgeteilt werden. Die Freunde Tschudis werden manche interessante Angabe, die ihnen nicht bekannt war, in diesen kurzen Zeilen finden. Neben dem Titel steht die Reproduktion einer Photographie aus den letzten Lebensjahren, welche, ohne daß die Spuren des Lupus wegretouchiert worden sind, die großen schönen plastischen Formen des männlichem Gesichtes sprechend zur Geltung kommen läßt und auch in Ausdruck, Haltung und Gestalt eine gute Vorstellung des Menschen gibt, der großzügig, reich begabt und edel, in den letzten Jahrzehnten so viel persönliches Unglück standhaft ertragen hat und nie erlahmte.

H. A. Schmid.

Filippo Baldinuccis Vita des Gio. Lorenzo Bernini. Mit Übersetzung und Kommentar von **Alois Riegl,** aus seinem Nachlaß herausgegeben von Arthur Burda und Oskar Pollak. Mit 30 Tafeln. Wien 1912. Verlag von Anton Schroll & Co. (Preis 12 Kr.)

Alois Riegl war ein durchaus problematischer Kopf. Er maskierte mit den schlichtesten Titeln die Darstellung von Problemen, die vor ihm niemand oder niemand so tief gesehen hatte. Der Inhalt seiner Bücher beschämt ihre Überschriften. So war es mit den »Stilfragen«, mit den »altorientalischen Teppichen«, mit der »römischen Kunstindustrie« und schließlich mit dem aus seinem Nachlaß von Burda und Dvořak publizierten Kollegienheft über die Barockkunst. Man wird nicht fehlgehen, wenn man dasselbe bei dieser neuen posthumen Ausgabe seiner Notizen zu den Seminarübungen über Bernini erwartet, die im Anschluß an die Lektüre der Biographie Baldinuccis im Sommersemester 1902 an der Wiener Universität abhielt. Ihre Veröffentlichung wurde bereits in der Vorrede des Buchs über die Entstehung der Barockkunst angekündigt, aus welchem sie durch eine wohl hauptsächlich aus akademisch-praktischen Gründen schon durch Riegl selbst vorgenommene Ausscheidung hervorgegangen sind. Sie hängen mit diesem nicht nur äußerlich zusammen, indem sie die wichtigste stoffliche Ergänzung bilden, sondern wie wir sehen werden, auch innerlich in dem Sinne, daß die dort vorgetragenen Grundideen hier in eindringlicher Weise exemplifiziert werden. Das neue Buch setzt daher die Kenntnis des älteren voraus, sowie Riegl sich im Sommersemester mit seinen Übungen über Bernini an die Besucher seines Kollegs über die italienische Kunstgeschichte von 1520—1700 wandte, das er im Wintersemester gehalten hatte.

Die Gefahr, welche in der Publikation ungefeilter, oft unvermittelt aneinandergereihter Notizen besteht, haben schon die Herausgeber der »Barockkunst« nicht durch eine Bearbeitung umgangen, zu der sie allein berechtigt gewesen wären, in der Überzeugung, daß die Tiefe und Fülle der Rieglschen Gedanken dieser Gefahr auch in der harten und ungelenken Form Herr würde. Durch dieses von Pietät gegen Riegls Persönlichkeit geleitete Vorgehen haben sie jenen Aufzeichnungen den vielleicht nicht allen Lesern fühlbaren Reiz der Unmittelbarkeit und Frische bewahrt, wie er sonst nur dem gesprochenen Wort eigen ist, einen Reiz, den auch das neue Buch hat, selbst für den, welchem sich diese in einem temperamentvollen Gesprächston vorgetragenen Bemerkungen nicht durch die persönliche Erinnerung an den Autor beleben.

Zur Zeit der Entstehung des vorliegenden Berninibuchs bestand die ganze Literatur über den großen Barockmeister eigentlich bloß aus dem Werke Fraschettis. An dieses schließt sich Riegl in den positiven Daten an, ebenso wie er sich mit den daraus gezogenen Folgerungen auseinandersetzt. Die Berniniliteratur ist seither erheblich angewachsen. Allerdings ist innerhalb dieser Literatur nur dreimal versucht worden[1]), das Leben und Wirken Berninis als Ganzes darzustellen oder zu betrachten: Posse hat 1909 in Thiemes Allgemeinem Künstlerlexikon, III. Band Bernini in einem sachlich erschöpfenden Artikel behandelt, Weibel hat in seinem, den verwirrenden Titel »Jesuitismus und Barockskulptur« führenden Buch im gleichen Jahr im wesentlichen Berninis Kunst behandelt, und schließlich hat ihm 1911 Reymond eine mehr elegant geschriebene als tief gefaßte Monographie gewidmet[2]). Die Frage wird zuerst berechtigt erscheinen, ob die nachträgliche Publikation einer gewiß längst überholten Arbeit überhaupt einen Sinn hat. Dieser Frage begegnen die Herausgeber damit, daß sie durch Fußnoten, in welchen die neuere Literatur aufs sorgfältigste verarbeitet ist, den Text auf den Stand der heutigen Forschung bringen. Trotzdem aber wäre das Buch überflüssig, wenn es sich nicht durch die Absicht, in der es verfaßt ist, durch die Aussichten, die es eröffnet, durch seinen Ausgangspunkt wie durch sein Ziel von Weibels und Reymonds Arbeiten unterschiede. Weibel geht von einer kulturgeschichtlichen Idee aus, die in letzter Linie auf Gurlitts Schlagwort vom Jesuitenstil zurückgeht. Es wird versucht, sie aus der geistlichen Literatur der Zeit und aus einigen Werken Berninis zu beweisen, und es werden recht interessante Einblicke in das geistige Milieu des Künstlers geliefert. Die übrigen daraus gezogenen Resultate sind entweder selbstverständlich oder nicht einwandfrei, wie z. B der Versuch, die künstlerische Entwicklung Berninis zu periodisieren. Reymond geht allein von den Werken aus, die er in chronologischer Reihenfolge behandelt. Dies könnte der richtige Weg für eine abschließende Berninimonographie sein, wenn er auf einer größeren Kenntnis der Literatur und einer geschlosseneren Auffassung vom Wesen der barocken Kunst fundiert wäre. So ist das Buch eben nur das, wofür es der Autor ausgibt: »une étude purement artistique«.

Gegenüber jenem literarischen und diesem künstlerischen Erklärungsversuch ist Riegls Buch ein historischer, und zwar historisch im prinzipiellen Sinn des Wortes. Riegl geht von der historischen Hauptquelle aus, der Vita des Baldinucci, und interpretiert diese an den Werken. Weibels Buch läuft auf die Verteidigung einer fragwürdigen These hinaus,

[1]) Die in der Serie der Knackfußmonographien vor kurzem erschienene populäre Biographie Berninis von M. v. Boehn wurde dem Berichterstatter erst nach Abfassung dieser Anzeige bekannt und findet ihre Würdigung an anderer Stelle.

[2]) Eine bei Hoffmann in Stuttgart erschienene, in ihrer Torheit fast verwegen zu nennende Studie über Bernini sollte man endgültig aus der Literatur streichen.

Reymonds Essay auf ein populäres künstlerisches Verständnis, Riegls Kommentar auf eine tiefe historische Erfassung der Berninischen Kunst.

Der Begriff des Historischen ist, wenigstens nach der Auffassung unserer Zeit, bedingt durch den Begriff der Evolution. Fraschetti betrachtet Bernini als losgelöstes Phänomen, ohne Ahnen und Vorbilder, als Genie und Wunder; Weibel erklärt den Stil Berninis aus einem gegebenen komplexen Begriff — dem Geist des Jesuitismus. Nur an einer Stelle findet sich bei ihm ein Ansatz, nach Vorläufern dieses Stils zu suchen (S. 15). Reymond endlich weist mit ein paar Sätzen namentlich auf Gianbologna als den eigentlichen Vorläufer Berninis in der Plastik (S. 18). Dieser Zusammenhang sollte jedoch nicht überschätzt werden. Voß (Monatshefte für Kunstwissenschaft 1910) hat schon den Unterschied auseinandergesetzt zwischen dem auf der Wirkung der Linie, dem Aufbau der Silhouette beruhenden Bronzestil Gianbolognas und dem malerischen Fleckenstil Berninis, der die Silhouette auflöst, indem er gerade an den Grenzlinien seiner Gruppen die Lichter der Politur spielen läßt. Dazu kommt noch der unüberbrückbare Gegensatz in der geistigen Absicht, die bei Gianbologna auf ein rein formales Problem gerichtet ist — und darin ist er eben Manierist —, während Bernini — sowie Caravaggio — die »Echtheit der Handlung« anstrebt. Der Raub der Sabinerinnen ist ein prachtvoller Gruppenaufbau, ein ausdrucksvolles Spiel mit abstrakten Formen, der Pluto Berninis aber raubt wirklich. Dieser Grundunterschied wird es auch wohl sein, der Burckhardt dazu geführt hat, diesen Stil unkünstlerisch und gemein zu finden.

Berninis Stil wird sich aber überhaupt nicht von dem eines Künstlers ableiten lassen, der die Probleme der Skulptur für seine Zeit endgültig gelöst hatte, sondern aus dem einer Generation, der sich neue Probleme entgegenstellten, ohne daß sie diese lösen konnten. Es ist jene Generation, der Berninis Vater Pietro angehörte. Fraschetti, Weibel, Reymond erwähnen ihn, doch mehr aus biographischen Gründen, Riegl aber geht von ihm aus. Er zieht zur Interpretation jener Stelle bei Baldinucci, die von Pietro handelt, dessen von Baglione geschriebene Vita heran. Da er ja nur mit dem von Fraschetti gebotenen Material operierte, waren ihm Pietros Werke in Neapel — auf die Wichtigkeit ihrer Untersuchung weist er aber ausdrücklich hin (S. 18) — unbekannt. Es ist nun ganz unrichtig, diesen, wie es geschehen ist, als einen Florentiner Manieristen zu bezeichnen trotz seiner florentinischen Herkunft. So verlockend leicht es auch wäre, hier einen Zusammenhang mit Gianbologna herzustellen, der als Lehrer von Pietros älterem Mitarbeiter in Neapel, Naccarini, galt, weder der Stil Naccarinis, der in ganz jugendlichem Alter das Atelier Gianbolognas für immer verließ, noch der Pietros hat irgendeine Verwandtschaft mit dem Stil der Florentiner Manieristen wie Danti, Ammanati, Tribolo oder Gianbologna selbst. Sie sind vielmehr beide in ihrem Stil ganz Neapolitaner und die letzten Ausläufer des einheimischen, von Giovanni da Nola geschaffenen, auf der Kunst vor Michelangelo beruhenden Provinzialstils. Dies muß ausdrücklich nochmals betont werden, wenn eine falsche Filiation von Berninis Jugendstil vermieden werden soll. Er ist seiner Herkunft nach weder florentinisch, noch neapolitanisch, sondern nur römisch. Denn das symptomatische intensivere Aufgreifen michelangelesker Motive, welches dem Entstehen des neuen Stils vorausgeht, und wofür mit Ausnahme seines letzten in Neapel entstandenen Werkes, der Madonnengruppe von S. Martino, erst die römischen Werke Pietros Beispiele abgeben, ist so nur in Rom zu beobachten. In Florenz kann von einem Neuaufgreifen nicht die Rede sein, weil die Einwirkung von Michelangelos plastischen Werken dort seit jeher unmittelbarer gewesen war. Auch sind es ganz andere Werke, die auf die römischen Künstler eingewirkt haben. In Florenz bildeten vor allem die Statuen von S. Lorenzo in ihrer gewaltigen Herbigkeit den

Kanon der Bildhauer, in Rom finden wir jetzt die Physiognomie und das Standmotiv des eleganten, beinahe empfindsamen Christus aus der Minerva nicht nur bei Pietro Bernini, auch bei Nicolo Cordier, bei Silla Lungo, und schließlich beim jungen Lorenzo. Ist es nicht auffällig, daß gerade jener florentinische Bildhauer, der in dieser Generation am meisten Zusammenhang mit Rom hat, Taddeo Landini, für S. Spirito in Florenz seine Kopie des Christus von S. Maria sopra Minerva schuf?

Die Ableitung des neuen Barockstils in der Skulptur wird erst möglich sein, wenn das künstlerische Schaffen der Bernini vorangehenden Generation untersucht worden ist, wenn man nicht mehr gezwungen sein wird, Werke wie die hl. Cäcilie des Stefano Maderna in der Zeit vor Bernini unerklärlich zu finden oder zu erklären, es sei durch einen glücklichen Zufall entstanden (Weibel, a. a. O. S. 96). Es sind so viele Strömungen zu verfolgen, so viele Adern der Entwicklung aufzudecken, die in dieser Generation zusammenfließen, da sich in Rom die ganze Vergangenheit der italienischen Kunst zu summieren, das ganze nationale Kunstleben zu zentralisieren beginnt, daß diese Aufgabe nicht leicht sein wird. Zu Michelangelo tritt wieder die Antike mit ganz neu entdeckten Werten, zu Raffael Correggio und die Venetianer, verkündet durch die Carracci und vor allem Caravaggio. Alle diese Einflüsse vermischen sich und laufen dennoch wieder getrennt nebeneinander. Gegenüber Pietro Berninis geradezu antiantiken, leidenden Karyathiden am Grab Klemens' VIII. mit den jede organische Funktion der Figur verwischenden Draperien stehen die antiken Gewandstatuen nachgebildeten Karyathiden am Grab Pauls V. Und ebenso finden wir bei Lorenzo den Kopf des Apollo von Belvedere in seiner Daphnegruppe, noch 1635 den klassischen Heratypus an der Statue der Markgräfin Mathilde (S. 107) neben dem der Antike bewußt widersprechenden naturalistischen Kopf des David, Anchises, der Bibiana oder gar der hl. Therese.

Die Lösung dieses Hauptproblems der Berninifrage, die eigentliche Ableitung seines Stils, bleibt natürlich auch Riegl schuldig. Man darf hier auch nicht die Entstehung der Arbeit aus einem Kollegienheft vergessen. Aber gerade darin offenbart sich in Riegl der akademische Lehrer im besten Sinn, daß er seine Hörer deutlich auf jene Stellen hinweist, wo eine wissenschaftliche Arbeit anzusetzen hätte. Daß er selbst auch ohne zureichendes Material, bloß kraft der Schärfe seiner Folgerungen zu Resultaten gelangt, welche sich inzwischen durch archivalische Funde bestätigt haben, zeigt der Fall der »Barcaccia«, die gewöhnlich dem Lorenzo Bernini zugeschrieben, von Riegl bereits auf rein gedanklichem Wege als Werk Pietros erkannt wird, oder die stilkritische Besprechung des Palazzo Barberini, wo er zu Resultaten gelangt, die von denen Fraschettis erheblich abweichen.

Die Geschichte der noch unter Paul V. entstandenen Jugendwerke Berninis, an denen sich in wunderbar klarer Weise die Ausbildung seines ersten Stils verfolgen läßt, hängt eng mit den oben berührten Verhältnissen zusammen. Es soll hier nicht wieder auf diese schon öfters erörterte Frage eingegangen werden, die trotz des aufschlußreichen Artikels von Voß eine neuerliche Untersuchung verdient. Unbedingt ist an der von Riegl auch stilistisch begründeten Einreihung der Daphne vor der Plutogruppe festzuhalten, ebenso an der von Riegl übrigens gar nicht angezweifelten Eigenhändigkeit der Aeneasgruppe, die R. aus verschiedenen Gründen entgegen Baldinuccis Angabe statt auf 1613/4 überzeugend um 1617 ansetzt, ohne dabei die Johannesstatue Pietros in S. Andrea della Valle (1616) zu kennen, deren Verhältnis zur Aeneasgruppe mir für die Datierung derselben um 1617 maßgebend erscheint.

Eine zweite Frage in der Jugendentwicklung Berninis ist die Datierung der verschiedenen Grabbüsten. Bei der ältesten, der des Giacomo Santoni in S. Prassede, ist bisher noch nie beachtet worden, daß das dazugehörige Epitaph vollkommen mit dem in derselben

Kirche befindlichen des 1614 verstorbenen Gio. Batt. Saxatellio übereinstimmt. Die Möglichkeit so als terminus post quem 1614 zu gewinnen, wäre jedenfalls wertvoll, doch wage ich noch nicht zu entscheiden, wie das Verhältnis liegt. Daß das Werk bereits 1608 entstanden, wäre, läßt natürlich auch R. nicht gelten. Die Datierung der bedeutenden Montoyabüste, die nach Baldinucci bald nach 1609, also im 12. Lebensjahr des Künstlers, geschaffen wäre, nach Fraschetti um 1612, schiebt R. aus stilistischen Gründen als »Meisterwerk der rein naturalistischen Periode« bedeutend höher hinauf, und zwar da es nach B. vor dem Bellarmingrab entstanden ist, welches R. mit triftigen Gründen auf 1622 datiert, knapp vor 1622. Zu einem ähnlichen Resultat gelangt man bei einem Vergleich mit der R. unbekannten, übrigens überhaupt noch nie publizierten Büste des Delfinograbs in S. Michele in Murano, welche der Montoyabüste am nächsten steht und für die der Terminus ante quem non 1622 ist. Da aber beide ohne Zweifel auch stilistisch vor die Bellarminbüste gehören, möchte man diese am liebsten trotz des Datums der Beisetzung des Kardinals an der für das Grab bestimmten Stelle in Gesù (12. III. 1622) noch um einige Zeit später, um 1625 ansetzen.

Nicht vollkommen kann ich den Herausgebern bei ihrer Datierung der vor zwei Jahren neu entdeckten Büste des Kardinals Ginnasi beipflichten, von welcher es in einer Anmerkung (S. 61) heißt, sie sei mit »um 1620« mindestens 13 Jahre zu früh datiert. Damit wird sie also um 1633 oder noch später angesetzt. Daß sie mit ihrer breiten malerischen Behandlung des Stofflichen, dem durch den halbgeöffneten Mund gesteigerten naturalistischen Ausdruck, der bewußten Wendung des Kopfes nicht vor die ruhigere Montoyabüste mit ihrem michelangelesk-grübelnden, morosen Ausdruck gehört, sondern zeitlich der Borghesebüste ganz nahe steht, mit der sie außer in diesen stilistischen Merkmalen auch in gewissen technischen Merkmalen (neue Art der Pupillenbildung) übereinstimmt, steht außer Zweifel. Aber alle diese Merkmale sind in den Büsten des Kardinals Scipio Borghese (1632) stärker betont und im Vergleich mit der Ginnasibüste zielbewußter angewandt. Die Drehung und Haltung des Kopfes ist noch nicht von dem pathetischen Temperament erfüllt, das schließlich zur Schaffung des neuen Typus der repräsentativen Büste führte, und das in den Borghesebüsten zum erstenmal den rein naturalistischen Typus der früheren Porträtwerke Berninis durchbricht. Die Ginnasibüste steht diesem noch immer näher als jenem, so daß ich sie vor 1632 etwa um 1628 ansetzen möchte.

Wir haben damit bereits die Frage der Entwicklung Berninis überhaupt berührt. Es ist bemerkenswert, daß man sich nicht nur mit dieser, sondern mit der Entwicklung der Barockkunst überhaupt noch wenig beschäftigt hat. Der Versuch, diese Entwicklung darzustellen, wird allerdings auch nicht von Riegl gemacht. Es entspräche dies weder dem Zweck noch der Anlage des Buchs als eines Kommentars. Es hätte einer eigenen geschlossenen Zusammenfassung der aus diesem Kommentar gewonnenen Resultate bedurft, zu der R. vielleicht bloß aus Mangel an Zeit — bei der Kürze des akademischen Sommersemesters in Österreich — nicht mehr gelangt ist. Diese Vermutung stellt sich auch sonst ein, da der Kommentar klanglos nach den letzten wichtigeren Kapiteln schließt und auch schon hier an Ausführlichkeit und scheinbar auch an innerem Anteil des Autors eingebüßt hat. Dies erklärt sich allerdings zum Teil daraus, daß eben auch Baldinucci die letzten Pontifikate summarischer behandelt. Trotzdem gewinnt der Leser auch aus den Bemerkungen, die Riegl an jedes einzelne Werk knüpft, bedeutsame Anhaltspunkte zum Verständnis dieser Entwicklung. Es wurde schon gesagt, daß Berninis Werke R. zur weiteren Exemplifizierung seiner in dem ersten Buch gegebenen Deutung des Barockproblems dienen. Gegenüber allen früheren Deutungsversuchen führt R. die verschieden benannten Adhärenzen des barocken Stils — das Malerische, Massigkeit, Bewegung, Naturalismus, Affekt usw. — als

symptomatische Erscheinungen auf ein einheitliches Kunstwollen zurück, welches durch den neuen künstlerischen Konflikt zwischen Wille und Empfindung bezeichnet ist. In der Auffassung führt dieser Konflikt zu einer »Steigerung der Empfindung«, in der formalen Wiedergabe zur »gesteigerten optischen Aufnahme, zur Emanzipation des Tiefraums«. Der Überwindung des Willens durch die Empfindung entspricht formal die Überwindung der Ebene durch den Tiefraum. Dieser tiefe, wenn auch nicht unmittelbar einleuchtende Grundgedanke, das Endresultat einer stark abstrahierenden Spekulation, ist auch bei der Besprechung der Berninischen Werke der leitende. Wie jede starke Idee verführt er leicht zu einer Schematisierung in der Betrachtungsweise, indem er sie aber doch stets befruchtet und bisweilen wie ein Schlüssel das Tor zu neuen Perspektiven eröffnet. Er erklärt nicht alles, aber er klärt vieles.

Schon der aufs erste unvereinbar scheinende Gegensatz zwischen Berninis umstürzender Wirkung als Bildhauer und seiner konservativen, wenn man will klassizisierenden Haltung als Architekt müßte zu einer getrennten Betrachtung dieser beiden Gebiete seiner künstlerischen Wirksamkeit führen. Ja auch innerhalb seiner Tätigkeit als Bildhauer läßt sich seine Entwicklung nur begreifen, wenn man zwischen den verschiedenen Aufgaben und Problemen, die sich ihm hier entgegenstellten, rein sachlich trennt.

Er begann, noch ein Knabe, seine Künstlerlaufbahn mit einer Porträtbüste. Man hat sich längst dahin geeinigt — und auch R. spricht diese Auffassung aus —, eine »rein naturalistische« Jugendperiode in der Entwicklung Berninis anzunehmen, als deren Höhepunkt R. die Montoyabüste ansieht. Sofort entsteht jedoch die Frage, wie weit dieser Begriff eines »reinen Naturalismus« auf die gleichzeitig entstandenen Gruppen anzuwenden ist. Schon mit den Porträtbüsten der ersten Periode aber hat Bernini einen neuen Porträtstil geschaffen und damit eine seiner bedeutendsten künstlerischen Taten vollbracht. Rein naturalistisch ist der Typus gegenüber dem der Porträtbüsten des 16. Jahrhunderts, etwa den Werken eines Vittoria — insofern, als er alles, was dort noch durch abstrakte Formen ausgedrückt ist, materialisiert. Aber dieses Attribut kommt ihm insofern nicht mehr zu, als er über den eigentlich reinen, deskriptiven Naturalismus hinausgeht und die dargestellte Persönlichkeit subjektiviert. Schon die Santonibüste stellt, um Riegls Terminologie zu gebrauchen, eine Empfindung dar und keinen Willen. Dies gilt noch mehr für den Montoya, wo der Empfindungsausdruck eindeutiger, dezidierter geworden ist, und noch mehr von der mit heißem Ausdruck erfüllten Costanzabüste des Bargello. Was die Borghesebüsten von ihren Vorläufern unterscheidet, ist also weniger ein G e g e n s a t z der A u f f a s s u n g, die hier nur freier, gesteigerter herauskommt, als ein Gegensatz der F o r m, die bis dahin den Zusammenhang mit den Konventionen des Cinquecento noch nicht ganz verleugnete. Mit den Borghesebüsten tritt der schon 15 Jahre früher geschaffene neue subjektivistische Porträtstil in die Phase der »maniera grande«, d. h. der früher noch halb naiv wiedergegebene Empfindungsausdruck wird zum bewußten Mittel der Stilisierung. Den Höhepunkt dieser Phase bilden die Büsten Franz' I. von Modena (1652) und Ludwigs XIV. (1665), als deren Vorläufer die zugrunde gegangene Büste Karls I. und die ihr nah verwandte Richelieus (1641) anzusehen sind. Der private Stil hat sich in einen höfischen verwandelt, die intime Stimmung in einen repräsentativen Gedanken, der ungewollte Ausdruck in eine bewußte Pose. Am Schluß dieser Entwicklungsreihe steht dann die Fonsecabüste in S. Lorenzo in Lucina (1668). Sie knüpft der Auffassung nach eigentlich an die Büsten der Jugendperiode an. Ihr Charakter ist privat, ihre Pose unbewußt, spontan, aber die in ihr ausgedrückte Empfindung weit über alles Frühere hinausgewachsen. Es ist die tiefe, ekstatisch angewachsene Religiosität, die wir aus den gleichzeitigen kirchlichen Werken B.'s kennen und die mit allen Mitteln der Spätzeit die äußeren Formen des Werks stilisiert.

Der Beginn dieser Verwendung des Empfindungsausdrucks als des stärksten Mittels der Stilisierung geht bei den kirchlichen Werken bis in die zwanziger Jahre zurück. Das erste Werk dieser Richtung ist die hl. Bibiana (1626). Es ist die Verkennung eines bloßen Symptoms, wenn man diese Periode als die des ausgebildeten Gewandstils bezeichnet hat. Die Entwicklung setzt sich im Longinus (1638) fort und erreicht in der hl. Therese (1646) einen Höhepunkt, auf dem sich die Statuen der Chigikapellen in S. Maria del popolo und in Siena (1656, 1658) nicht ganz erhalten, und den auch das letzte Werk dieser Reihe, die sel. Ludovica Albertona (1675) nicht mehr überbietet. Aus der geschlossenen Gruppe von profanen Jugendwerken, die der hl. Bibiana vorausgeht und zeitlich zu den »rein naturalistischen« Büsten gehört, läßt sich die Entstehung dieses großen religiösen Stils schwerlich restlos ableiten. Hier macht die Entwicklung ein Eck. Es verhält sich mit ihr bei den Freistatuen und Gruppen — ganz abgesehen von der Mannigfaltigkeit der übrigen hier sich aufwerfenden Probleme — wesentlich anders: ein früher, idealisierender Profanstil bricht plötzlich ab und macht einem sich im Ausdruck immer steigernden religiösen Stil Platz, der von einem gewissen Zeitpunkt an geistig wie formal mehr an Extensität als an Intensität gewinnt und gegen das Ende selbst auf das Porträt übergreift.

Eine dritte Entwicklungsreihe bilden die Grabmäler und ihre Statuen. Hier ist die Entwicklung von dem einfachen Santoniepitaph und dem Bellarminwandgrab bis zum Alexandergrab (1672/8) stetig und ohne weiteres einleuchtend in der Steigerung des Ausdrucks, der Farbigkeit, des Tiefraums, der Komposition. Auch in die Reihe seiner Brunnenentwürfe, seiner Dekorationen läßt sich mit Hilfe dieser Begriffe eine für den historischen Verstand logische Ordnung bringen. Hingegen wird man mit ihnen nicht auskommen, wenn man sich von der Entwicklung Berninis als Architekt ein Bild machen will. Neben der zahmen Fassade von S. Bibiana (1626) steht das verwegene Tabernakel von S. Peter (1624—1633), neben dem klassizistischen Louvreentwurf (1665) die Kolonnaden von S. Peter (1656—1663), neben S. Andrea am Quirinal (1658) die Kirche von Castel Gandolfo (1660). An der Logik historischer Vorgänge zweifeln, hieße nach der in unserer Disziplin uneingestandenermaßen herrschenden Hegelschen Anschauung an ihrer Notwendigkeit zweifeln. Aber eben die Tatsache, daß man der Entwicklung Berninis als Architekt heute noch ziemlich verständnislos gegenübersteht, ebenso wie seinem Verhältnis zu der Richtung des Borromini, zeigt, wie wenig tief die Forschung noch in die Kunst des 17. Jahrhunderts eingedrungen ist. Denn wir wollen uns nicht der Täuschung hingeben, daß dieses Problem mit den beiden Schlagworten »Barock und Klassizismus« erschöpft sei. Das künftige Buch über Gian Lorenzo Bernini wird sich mit vielen Problemen auseinandersetzen müssen, die heute noch nicht einmal alle formuliert sind, wenn es überhaupt einen wissenschaftlichen Zweck haben soll. Das Beste, was man von Riegls Kommentar sagen kann, ist, daß man bei seiner Lektüre jene Probleme zu ahnen beginnt und daß er darum als Erster jenes künftige Buch vorbereitete.

Rom. *Georg Sobotka.*

Die Skizzenbücher Jacopo Bellinis mit Einleitung und begleitendem Text. Herausgegeben von **Dr. Victor Golubew.** Brüssel, G. van Oest und Co., 1908—1912.

Die Bedeutung der Skizzenbücher des Jacopo Bellini ist von unserer Wissenschaft niemals unterschätzt worden. Schon 1840 hat Gaye in Schorns Kunstblatt dem Londoner Bande, dem allein damals bekannten, eine ausführliche Besprechung gewidmet und Crowe und

Cavalcaselles Charakteristik und Einschätzung des Meisters beruhte wesentlich auf diesen Zeichnungen. Dann tauchte 1884 in Südfrankreich der zweite Kodex auf, der von Courajod erkannt, für den Louvre erworben wurde. Both de Tauzia hat ihn beschrieben, und jeder, der sich in Zukunft mit venezianischer Quattrocentomalerei beschäftigte, hat ihm, wie dem Band des British Museum, die gebührende Aufmerksamkeit geschenkt.

Recht mißlich war nur der Umstand, daß man von den überaus wichtigen Zeichnungen nur eine beschränkte Anzahl und noch dazu in nicht hinreichender Qualität photographisch reproduziert hatte, was dem intensiveren Studium äußerst hinderlich war. Merkwürdigerweise wurde nun gleichzeitig von zwei Seiten der gleiche Entschluß gefaßt, die Skizzenbücher des Jacopo Bellini würdig und in ihrem ganzen Umfange herauszugeben, und so erschienen kurz hintereinander zwei Editionen, die eine bei Alinari in Florenz, die C. Ricci besorgte, die andere, mit der wir uns zu beschäftigen haben, von Golubew bei van Oest in Brüssel herausgegeben.

Den vorzüglichen Lichtdrucktafeln, die die leider stark verblaßten und verwischten Blei- und Silberstiftskizzen des Londoner Kodex, wie die sauberen Federzeichnungen auf Pergament des Pariser Buches wiedergeben, hat Golubew erläuternde Notizen hinzugefügt, die zur bequemen Benutzung der jeweilig besprochenen Komposition gegenübergestellt sind. Diese die Zeichnungsreproduktionen begleitenden Noten zeugen von des Herausgebers liebevollem Fleiße; sie sind reich an wertvollen, das Verständnis fördernden Erläuterungen und an glücklichen, neuen Einzelbeobachtungen, von denen ich hier als die wichtigste den wiederholt, wenn auch ein wenig zaghaft ausgesprochenen Hinweis auf nordische Miniaturen als beeinflussende Vorbilder nenne. Leider hat sich Golubew nicht dazu entschlossen, etwa in der Einleitung solche verstreute Beobachtungen zusammenzufassen und zu einer allgemeinen Erklärung des Kompositionsstils Jacopos zu verwerten.

Nicht allein die eine und die andere genrehafte Figur, sondern Jacopos ganze Kompositionsweise scheint mir nur durch die Bekanntschaft mit nordischen, speziell wohl französischen Miniaturen zu erklären zu sein, ist doch die Art, wie Jacopo die handelnden Personen der heiligen Geschichten, in oft winzigem Maßstabe Staffagefigürchen gleich, in die detailliert geschilderte Landschaft oder architektonische Umgebung setzt, geradezu unitalienisch. Daß sich ähnliche Tendenzen bei Künstlern konstatieren lassen, denen Jacopo Bellini nahestand, bei Gentile da Fabriano, noch mehr bei Antonio Pisano, spricht nicht gegen, sondern für unsere Annahme, denn für Pisano ist der Konnex mit dem Norden bereits nachgewiesen worden [1]). In diesem Zusammenhange gewinnen Jacopos Beziehungen zum estensischen Hof in Ferrara, von denen sich, wie schon öfters geäußert wurde, gerade in den Skizzenbüchern zahlreiche Spuren finden, vielleicht eine besondere Bedeutung, lebte doch an diesem Hofe, dessen Geschmack an nordischer Kunst bekannt ist, hochbesoldet der Miniaturmaler Zorzo de Alemagna [2]).

Mit dem Hinweis auf nordische Elemente ist gewiß nur ein, wenn auch hervorragender Zug in Jacopos Kunst namhaft gemacht. Daß ihn auch die spezifisch italienischen Probleme und Tendenzen seiner Zeit stark beschäftigten und daß er zwar nicht aus eigener Kraft bahnbrechend wirkte, aber das Neue schnell verstehend aufgriff und verbreitete, zeigen zahlreiche Blätter seiner Skizzenbücher. Im Anschluß an florentiner Künstler und Theoretiker (Brunelleschi, Alberti) sind Jacopos architektonische Prospekte entstanden, von denen einige geradezu doktrinäre Lösungen komplizierter perspektivischer Aufgaben darstellen

1) K. Zoege von Manteuffel, Die Gemälde und Zeichnungen des Antonio Pisano. Diss. Halle 1909.
2) Gruyer, L'art ferrarais etc. II, p. 420 f.

und in diese mathematisch konstruierten Veduten sind mit wiederum merkbar gelehrter Berechnung Figuren und Gruppen gestellt, nach wissenschaftlich kalkulierten Formeln ihren Abständen gemäß verkleinert. — Auch auf andere Spuren angewandter Mathematik stoßen wir in den Skizzenbüchern. Golubew machte die sehr wichtige Beobachtung, daß die Aktstudien auf Fol. 30 b und 31 a des Londoner Skizzenbuches Hilfslinien erkennen lassen, die für ein Konstruktionsschema sprechen. Florenz ist ebenfalls die Heimat solcher durch Vitruv angeregter Proportionsuntersuchungen und Konstruktionsversuche; schon in Cenninos Traktat finden sich die allerdings noch etwas primitiven »misure, che dee avere il corpo dell' uomo fatto perfettamente«; ausführlich hat dann Alberti in seiner »Statua« die Normalmaße des menschlichen Körpers behandelt. Daß es sich nicht etwa um Theorien rein akademischer Natur handelte, sondern um praktische Lehren, die — allerdings wohl in etwas vereinfachter Weise — in den Künstlerateliers befolgt wurden, zeigt der Passus in einer vor wenigen Jahren publizierten Urkunde, die bisher mehr biographisch als allgemein kunsthistorisch verwertet wurde. Es handelt sich um eine Urkunde, mit der sich Jacopo Bellinis Zeitgenosse und gelegentlicher Rivale Squarcione verpflichtete, einen Knaben in die Lehre zu nehmen und ihm unter anderen folgendes beizubringen: »le raxon de uno corpo nudo m e x u r a d o de driedo e denanzi e metere ochi, naxo, bocha, rechie in una testa d'omo ai so luogi m e x u r a d i«[3]).

Den von Golubew genannten zahlreichen antiken Monumenten, die Jacopo in Originalen oder Nachbildungen kannte und studierte, seien noch die Rosse von Montecavallo hinzugefügt, die, wie Taube bereits zeigte, für den hl. Georg, fol. 13 des Pariser Kodex als Vorbild dienten[4]).

Endlich möchte ich bemerken, daß die Inschrift auf fol. 43 des Pariser Buches, von der Golubew erklärt, nur die Worte Pegasus und Medusa lesen zu können, doch etwas weiter zu entziffern ist. Hinter pegasus sind scheinbar zwei, höchstens drei Buchstaben gänzlich verblaßt, dann folgt: so (?), dann ganz deutlich: de perseo che amazo medusa.

Hadeln.

Allan Marquand. Della Robbias in Amerika. Princeton University Press. Princeton. London, Henry Frowde, 1912.

Professor Allan Marquand, der Sohn des bekannten New Yorker Kunstsammlers und Mäzens Henry Marquand, des eigentlichen Begründers des Metropolitan-Museums, hat seine schriftstellerische Tätigkeit in erster Linie der Künstlerfamilie Della Robbia und ihren Werken gewidmet. Ein zufälliger Umstand, die Erwerbung eines Altars des Andrea durch seinen Vater, hatte ihn angeregt, der Herkunft und Restauration dieses Altars näher nachzugehen; das Interesse, das er dabei für diese begabte Künstlerfamilie und ihre reizvollen Arbeiten gewann, hat ihn veranlaßt, seinem Vater bei der Erwerbung von ein paar kleinen ausgezeichneten Werken Lucas und Andreas behilflich zu sein und der Erforschung der Werke dieser Künstler wissenschaftlich nachzugehen. Namentlich um die Kritik der Werke

[3]) V. Lazzarini, Documenti relativi alla pittura padovana, Venezia 1909, p. 166, Dok. LVIII. — In dieser Urkunde ist auch von der perspektivischen Konstruktion der Bildbühne und der korrekten Aufstellung der Figuren auf ihr die Rede: »le raxon d'un piano lineato ben segondo el mio (d. h. Squarciones) modo e meter figure sul dicto piano una in zà l'altra in là in diversi luogi del dicto piano ....«.

[4]) O. Frhr. v. Taube, Die Darstellungen des h. Georg in der ital. Kunst. Diss., Halle 1910, S. 68 f.

des alten Luca hat er sich in einer Reihe kleinerer Aufsätze, die im American Journal of Archeology erschienen sind, das größte Verdienst erworben. Diese Arbeiten sind aber nur die Vorstudien zu einer großen Publikation, die möglichst alle Robbiaarbeiten katalogisieren und kritisch behandeln soll. Der jetzt vorliegende Band (zugleich der erste Band der »Princeton Monographs in Art and Archaeology«) ist bereits ein Bruchstück dieses Großen Katalogs, aber Marquand will es doch als solches noch nicht betrachtet wissen; er bezeichnet es wieder nur als eine Vorarbeit, um seinen Landsleuten ein kritisches Verzeichnis aller ihm in Amerika bekannten Werke als Orientierung bei weiteren Erwerbungen zu bieten, da ununterbrochen Arbeiten der Robbia-Werkstatt zum Verkauf nach den Vereinigten Staaten gebracht würden.

Schon diese erste Probe beweist, wie viel wir uns von dem in Aussicht gestellten vollständigen Verzeichnis aller Robbia-Werke durch Marquand versprechen dürfen. Der Verfasser ist ein außerordentlich vorsichtiger Kritiker, der nur nach reiflicher Prüfung und nach den sorgfältigsten Vergleichen, zu denen bei dem außerordentlich reichen Material an glasierten Arbeiten dieser Künstler ausgiebige Gelegenheit ist, sein Urteil abgibt. Diese Vorsicht ist aber, trotz der Fülle erhaltener Werke, schon deshalb notwendig, weil die Zahl der urkundlich beglaubigten Arbeiten der verschiedenen Künstler eine verhältnismäßig kleine ist, vor allem aber weil beim alten Luca sein Neffe Andrea Jahrzehnte hindurch Mitarbeiter war und weil dann in Andreas Werkstatt während dessen langen Lebens seine zahlreichen Söhne mit tätig waren, deren verschiedene Hände wir — den einen Giovanni ausgenommen — bisher auseinanderzuhalten noch nicht imstande sind. Dieses Geheimnis der Robbia-Werkstatt wird ja bei dem Fehlen von Urkunden darüber nie ganz enthüllt werden können, aber so gründliche und umsichtige Arbeiten wie diese Publikation A. Marquands über die Robbia-Werke in Amerika, deren der Verfasser schon 72 aufzählt und meist auch abbildet, bringen uns doch auch nach dieser Richtung wieder einen Schritt vorwärts.

W. Bode.

Wilhelm Molsdorf. Die Bedeutung Kölns für den Metallschnitt des 15. Jahrhunderts. Straßburg, Heitz, 1909.

Für die Erforschung der Anfänge der Graphik sind Schrotschnitte ein wahres Schmerzenskind; nicht nur der Ort ihres Entstehens ist in Dunkel gehüllt, auch die Zeit ist uns nicht bekannt, wann sie zuerst auftauchten. Daß diese Blättchen, deren feine dekorative Wirkungen uns immer mehr aufgehen, nur eine kurze Zeit lang verfertigt wurden, darüber herrschen kaum Zweifel; aber nur mit Mühe gelang es, bei einigen Schrotschnitten deren Vorlagen nachzuweisen, so namentlich die Stiche des E. S.-Meisters, womit immerhin eine zeitliche Handhabe — bekanntlich 1467 — gegeben war. Nun bietet die Arbeit Molsdorfs einen überaus wertvollen Beitrag zu diesen Versuchen der Lokalisierung wenigstens einer Gruppe von Schrotschnitten. Zwar haben gelegentlich auch andere vor ihm, wie Lehrs, Schreiber (auch Dodgson, dessen Autorität wohl auch hätte angeführt werden sollen), den niederrheinischen Ursprung bei einigen Einzelblättern vermutet, doch Molsdorf allein gebührt das Verdienst, zum erstenmal eine zusammenhängende Gruppe von künstlerischer Bedeutung nach einem Kunstzentrum, Köln, lokalisiert und seine Behauptung mit durchweg stichhaltigen Gründen gestützt zu haben. Es standen ihm dabei zu Gebote: eine absolute Beherrschung dieses recht abseits liegenden Gebietes und eine streng wissenschaftliche,

das Detail scharf ins Auge fassende Methode. Das Buch des Verf. zeigt wieder einmal, wie lohnend solche Methode sein kann, wenn sie mit genügender Vorsicht angewendet wird.

Molsdorf geht vom Schrotschnitt »Christus und die Samariterin« (S. 2215), auf dem sich das Kölner Stadtwappen befindet, aus und stellt zunächst eine Gruppe von verwandten Werken zusammen, die untrüglich zumindest denselben Schulzusammenhang aufweisen, wahrscheinlich aber auf dieselbe Hand zurückgehen. Es würde zu weit führen, wollte man die Merkmale anführen, die diese Gruppe auszeichnen; eines nur sei bemerkt: So wie mir die Feststellung, daß »die Anschauungsweise dieses Künstlers auf bewußte Betonung der Landschaft ausgehe«, wohl zu allgemein erscheint, da sich dieses Merkmal noch bei vielen anderen Schrotschnitten wiederholt, so würde ich gern diesen Begriff gelten lassen, wenn man ihn etwas genauer umrisse und etwa die Zeichnung der Vegetation, im besonderen der Bäume, auch heranzöge, die in dieser Gruppe tatsächlich ziemlich einheitlich durchgeführt erscheint. Die Technik der Schrotschnitte ist ja eine ziemlich komplizierte — im Vergleich mit Formschnitten —; trotzdem ist gerade die Variabilität der Baumerscheinungen, die dem dekorativen Sinne dieser typisch dekorativen Kunstgattung geradezu entgegenkamen, sehr groß, man vergleiche nur etwa den hl. Georg, Schr. 2633, mit dem hl. Christophorus (sogenannt »mit der Windmühle«), Schr. 2592, oder mit dem hl. Hieronymus, Schr. 2674. Bei den Darstellungen der beiden letzteren Heiligen ist ja namentlich bei früheren Formschnitten — eine reiche Landschaftsschilderung fast Regel, und da reicht dieses Merkmal eben nicht aus, man muß sich schon an ihre Details halten.

Zuweilen leistet die Beobachtungsgabe des Verf. Erstaunliches, so wenn er aus dem Vorhandensein zweier Punkte auf einem Christophorusblatt dessen Bordüre rekonstruiert, oder den Fehler in der Beweisführung Bouchots entdeckt, der in einem Künstlermonogramm das Stadtwappen von Douai erkennen wollte. Ob die sehr ausführlichen Widerlegungen des unlängst verstorbenen Forschers unbedingt nötig waren, darüber könnte man streiten. Gewiß forderten sie einen energischen Widerspruch geradezu heraus; doch der ließ auch nicht allzu lange auf sich warten; Lehrs, Kristeller, Schreiber — um nur die wichtigsten zu nennen — haben wohl endgültig die chauvinistischen Entgleisungen dieses sonst verdienstvollen Mannes erledigt. Dagegen ist der negative Nachweis, daß Bouchots Hypothese von der ursprünglichen Verwendung gewisser Schrotschnitte für kunstgewerbliche Zwecke unhaltbar sei, als gelungen anzusehen und die Erklärung, daß viele Blätter einfach Nachschnitte seien (was der Verf. mit Vorsicht ausspricht), wohl hinreichend. Man wird eben immer wieder mit den abweichenden Denkkategorien der primitiven Künstler rechnen müssen, denen eine Nachzeichnung, namentlich nach einem berühmten Meister, durchaus kein Greuel war, namentlich wenn man die endgültige künstlerische Wirkung eines Schrotblattes bedenkt, die von jener eines kernigen Linienschnittes so vollkommen abweicht. Die korrigierte Wiedergabe der »Verkündigung« (Schr. 2685) — Photographie des Negativs — ist für die Beurteilung der künstlerischen Wirkungen der Schrotschnitte sehr bezeichnend.

Beth.

ENTGEGNUNG.

In Nr. 5 des Repertoriums beschäftigt sich unter dem Titel »Besprechungen« Herr Curt Habicht mit meinem Büchlein »Ulm« (Berühmte Kunststätten Band 56). Als er diesem Geschäfte oblag, entdeckte er eine Reihe für die Methode der Kunstwissenschaft

wichtiger Neuheiten. Wenn ich anderer Meinung war, als beispielsweise Herr Habicht, so sind das »Anfeindungen verdienter Forscher«. Bisher nannte man dies persönliche Forschungsfreiheit. Wenn ich dem Betrachter des Ulmer Chorgestühls erklärte, warum sich unter der Schar der dort dargestellten christlichen Heiligen plötzlich ein antiker Philosoph befindet, so sind das »rührselige Interpretationen«. Wenn ich auf Grund der Stilverschiedenheit der beglaubigten plastischen Arbeiten Multschers und der Malereien des Berliner Altars, Dehios begründeter Anregung gefolgt bin, so »tische ich damit abgetane Kontroversen auf«. Für Herrn Habicht mögen sie abgetan sein — das ist ja auch gleichgültig —, nicht aber für die gelehrte Welt, wie die allerjüngst in der nämlichen Richtung unternommenen Forschungen betreffs Veit Stoß zeigen. Neues hat Herr Habicht in meinem Buch nicht gefunden; kein Wunder, wenn man das Alte nicht kennt. An sich ist es ja nicht Sache der »Berühmten Kunststätten«, neue Forschungen zu machen; trotzdem habe ich alle in Betracht kommenden Fragen erneut geprüft und versucht, womöglich neue Gesichtspunkte für die Forschung zu bieten, so in der viel umstrittenen Deutung der Gründungsreliefs u. a., was zu bemerken Herr Habicht in aller Eile übersieht. Ferner vermißt Herr Habicht die »Benützung der Quellen«; welcher Quellen vergißt er beizufügen, da er weder sie noch mein Büchlein kennt. Sonst müßte er bemerkt haben, daß ich in dem Bestreben, nichts, was die gelehrte Forschung geschaffen hat, unbenützt zu lassen, sogar noch während Drucklegung meiner Arbeit das ausgezeichnete Werk von J. Baum »Ulmer Plastik« in den Druckbogen benützt habe, von anderem zu schweigen. Am deutlichsten wird Herr Habicht bei der, nur aus dem kläglichen Unvermögen, mir positive Irrtümer nachweisen, oder gar etwas Besseres bieten zu können, erklärlichen Verdrehung des ganzen Grundplanes der »Berühmten Kunststätten«. Herr Habicht weiß ganz genau, daß die »Berühmten Kunststätten« auf jeden gelehrten Apparat mit Zitaten usw. verzichten und daß speziell mein Bändchen am weitesten in dieser Richtung vorgeht; trotzdem wagt er mir den Vorwurf zu machen, daß eine ganze Reihe verdienter Forscher nicht des Erwähnens für wert befunden worden sei. Denn daß ich sie kenne, sieht er ja am besten an sich selbst. Die Literaturangabe an der Spitze des Buches ist für den Laien berechnet, der durch einen Besuch Ulms angeregt, sich eine weitere Kenntnis des dortigen Kunstlebens erwerben will, für den aber die lange Reihe von Detailliteratur, sogar Herrn Habichts Inauguraldissertation, nur verwirrend wirken müßte. Gegen Schluß überstürzt er sich förmlich in Anwürfen und sucht als letzten Schlager den Verlag gegen mich scharf zu machen. Hätte sich nicht Herr Balet mit einer ähnlich gehaltenen Besprechung ebenfalls im Repertorium (Nr. 6) hinzugesellt, so hätte ich die »Besprechung« Herrn Habichts der verdienten Ignorierung anheimgegeben, so aber könnte bei weniger Eingeweihten, denen vor allem die Motive der Herren Habicht-Balet unbekannt sind, der Schein gegen mich zeugen, und darum allein habe ich zur Abwehr gegriffen. Bliebe mir nur noch die Darlegung der Motive, aus denen heraus Herr Habicht seiner Beschäftigung mit meinem Büchlein obgelegen ist. Sie würde der Leser auch ohne Kenntnis folgender Tatsache leicht erraten:

Auf Seite 90 meines von Herrn Habicht besprochenen Büchleins steht die Anmerkung: »In seiner Inauguraldissertation behauptet Herr Curt Habicht, der Meister Hartmann sei aus Köln eingewandert. Er sowohl wie sein Schüler Multscher verraten Kölner Einfluß, was man an der Kargnische zu erkennen vermöge. Vor Hartmann sei Michael Parler in Ulm tätig gewesen; ihm habe man die Chorstatuen zuzuschreiben. Die Parler seien Franzosen; als Harlé träten sie in Boulogne, als Arler in Köln, Gmünd und Böhmen auf. Man hätte nach Habicht also an den Chorstatuen böhmische, an der Portalhalle kölnische Kunst vor sich. Es ist leicht zu ersehen, daß diese Hypothesen Vermutungen sind, denen die Gewißheit exakter Beweise fehlt.«

Ähnlich verhält sich die Sache mit Herrn Balets Rezension. Es handelt sich dabei um mein Buch »Alte Scheiben im Schloß Hohenschwangau«. Darin machte ich 107 Scheiben zum erstenmal bekannt und suchte sie nach Meistern oder wenigstens Schulen zu bestimmen. Bei zweien, die ich nach Ulm verlegt habe, ist Herr Balet anderer Meinung. Das wäre sein gutes Recht, wenn er an Stelle dessen, was er niedergerissen hat, etwas Besseres aufgebaut oder auch nur versucht hätte, und wenn er in der Kontroverse bei der Wahrheit geblieben wäre. So habe ich auf ein eigentümliches Grün verwiesen, das ebenso die Münsterfenster in Ulm wie die beiden Hohenschwangauer Scheiben charakterisiert. Herr Balet macht daraus: Dieses Grün ist nicht in Ulm, sondern auswärts hergestellt worden; als ob ich dies auch nur mit einem Wort behauptet hätte und es überhaupt für unsere Frage von Belang wäre. Nicht die Herkunft, sondern das tatsächliche Vorkommen des Glases stand zur Diskussion. Des weiteren habe ich aus der Tatsache, daß der Glasmaler Peter Lindenfrost Vorstand der Künstlergenossenschaft Ulms, der Lukasgilde zu den Wengen, war, den Schluß gezogen, daß Lindenfrost nicht ein simpler Glaser, sondern ein anerkannter Meister war. Wieder verschiebt Herr Balet den springenden Punkt, indem er erklärt, die Lukasgilde sei eine »Privatversicherungsgesellschaft auf den Himmel« gewesen. Welchem Zweck die Lukasgilde gedient hat, ist für unsere Frage ganz gleichgültig. Denn es handelt sich lediglich um den Satz: Die Lukasgilde schloß unter ihren Mitgliedern die bedeutendsten Ulmer Künstler ein; daß dabei auch dii minores Aufnahme fanden, ist selbstverständlich. Allein, wie man heute an die Spitze einer Künstlergenossenschaft nicht den nächsten besten Schmierer stellt, so hat man auch im Mittelalter verfahren. Denn dies liegt in der Natur des menschlichen Empfindens. Dies und nichts anderes habe ich behauptet. Des weiteren beschuldigt mich Herr Balet des Plagiats gegenüber dem Katalog der Sammlung Sudeley von Dr. Hans Lehmann. Die Benützung dieses Kataloges ist auf Seite 5 meines Buches angegeben; wo ein wörtliches Zitat entnommen war, ist es ordnungsgemäß eigens bemerkt, z. B. S. 68, 75. Die Darstellung des Milieus der Hohenschwangauer Scheiben und des Zustandekommens der Sammlung, die Herr Balet vermißt, befindet sich auf Seite 1 (!) ff. Für die einzelne Scheibe ist es durch die Bestimmung des Meisters und womöglich des Bestellers mehr wie hinreichend charakterisiert. Das Schloß Hohenschwangau stammt in seiner jetzigen Gestalt aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Ich muß es also Herrn Balet überlassen, Hohenschwangau als Milieu von Scheiben darzustellen, die insgesamt wenigstens 100—300 Jahre älter sind.

Angesichts dieser mißlichen Lage und besonders der auffälligen Tatsache, daß Herr Balet, weil er sich an 2 von 107 Scheiben reiben zu können glaubt, dies zu einem gehässigen Gesamtangriff gegen mich erweitert, müssen jedem unbefangenen Leser von vornherein Zweifel an der Objektivität des Rezensenten entstehen. Darum stelle ich folgendes fest: Herr Balet hat ein Buch geschrieben: Schwäbische Glasmalerei. Als Herausgeber einer Fachzeitschrift für alte und neue Glasmalerei war ich genötigt, das Buch als eine Neuerscheinung einer genauen Würdigung zu unterziehen und wenigstens auf die größten Schwächen des Buches einzugehen. Da Herr Balet Neuling auf dem Gebiet der Glasmalerei ist, habe ich besonders peinliche Fehler übergangen, wie die Unkenntnis einer Butzenscheibe (S. 88), überhaupt der Technik, die Bestimmung von Meistern auf Grund von Lesefehlern (Rosenhanns statt Rosenhaimb! auf der Scheibe des W. Pichelmayer, nicht Pichelmay, wie Herr Balet in Unkenntnis der Abbreviatur liest, S. 149); ferner beschämende Lesefehler wie »Fürst : T o r t : etc. Haus: Küchemaister« (S. 143) statt »Fürst : w r t (württembergischer) : etc. Haus: Kuchenmaister«. Die Tatsache, daß der Stifter der Scheibe Küchenmeister war, verleitete Herrn Balet dazu, die ihm unverständliche Hieroglyphe wrt in

»Tortenmeister« aufzulösen. Daß ausgerechnet die Abbreviatur für württembergisch, die in einem Katalog über württembergische Altertümer doch in erster Linie bekannt sein sollte, falsch gedeutet ist, mag an Stelle vieler anderer Lesefehler als Beweis für die sonstige Akribie des Werkes gelten. Meine Besprechung von Herrn Balets Buch erschien im August 1912, die von Herrn Balet über mein Buch aber im Januar 1913.

Fragen wir nun zum Schluß: Welche Folgen haben derart unsachliche Besprechungen? Hätte ich mich nicht zum Worte gemeldet und gewehrt, so wäre es möglich gewesen, daß die gelehrte Forschung vielleicht gezaudert hätte, die von mir erstmals publizierten Scheiben zur Kenntnis zu nehmen und zum Gegenstand weiterer Untersuchungen zu machen. Ist das aber das für einen Rezensenten erstrebenswerte Ziel einer Besprechung, den Fortschritt der Wissenschaft durch unsachliche Rezensionen zu hemmen statt zu fördern?

München. *Josef Ludwig Fischer.*

GRECO UND DIE SPANISCHE MYSTIK[1]).

VON

KURT STEINBART.

Seitdem durch Meier-Gräfes »Spanische Reise« die Kunst Grecos weiteren Kreisen zugänglich gemacht wurde, hat man oft von spanischer Mystik gesprochen. Allgemein schwer zugängliche Schöpfungen werden leicht mit einem Nimbus umkleidet. Hier hat das Schlagwort »spanische Mystik« herhalten müssen. Daß man aber über die Bedeutung solcher inhaltlichen Wertung gänzlich im unklaren ist, scheint zum Selbstverständlichen zu gehören.

Dieser Aufsatz will versuchen, das Dunkel zu klären, indem an Hand einer reichen Literatur die wesentlichsten Momente der spanischen Mystik aufgeführt werden, um dann an einigen Bildern den Zusammenhang Grecos mit der religiösen Strömung der Zeit zu veranschaulichen. Wenn dabei der Verfasser nicht ein scharf abgegrenztes System zu geben vermag, so möge man das den Quellen zugute halten, die oft gar zu manieristisch abgefaßt der klaren Umrißlinie entraten.

Zwar läßt sich eine derartige Behauptung der eisernen Disziplin eines Ignatius von Loyola gegenüber nicht aufrecht erhalten. Während er aber die mystischen Ideen in das enge Bett einer vollendeten Systematik zwang, entwickelten sich die Anschauungen der eigentlichen Vertreter der spanischen Mystik: Thereses von Jesu und Johannes' vom Kreuz in einer Richtung, die für die Kirche gleichbedeutend mit religiösem Anarchismus wurde. Immerhin muß bemerkt werden: Nur in Spanien findet sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts außerhalb der durch den Orden verbreiteten Lehre Loyolas noch eine national bedingte mystische Religiosität.

Vier Hauptpunkte sind die Angelpunkte der spanischen Mystik. Ihre Objektivität, ihre Realistik, ihre Sinnlichkeit, ihre »Gelassenheit«.

Es mag wunderlich vorkommen, beim übernatürlichen Schauen, wo doch die Subjektivität entscheidend zu sein scheint, den Einschlag einer Objektivität konstatieren zu müssen. Das liegt folgendermaßen: Man nehme an, zwei spanische Mönche beten miteinander, und dem einen von ihnen wird im Gebet eine Vision zuteil. Dann sieht auch der andere diese Vision. Ein gutes Beispiel hierfür findet

---

[1]) Herrn Privatdozent Dr. Hugo Kehrer sage ich für die freundliche Anteilnahme an meiner Arbeit und die Überlassung der Photographien auch auf diesem Wege meinen herzlichen Dank.

sich beim Pater Hieronymus vom heil. Joseph in seinem Kompendium der Lebensgeschichte des heil. Vaters Johannes vom Kreuz [2]). Hier wird erzählt, wie Johannes vom Kreuz einer göttlichen Offenbarung gewürdigt, die anwesende heil. Therese von der gleichen Entzückung erfaßt wird, und schließlich auch die in den Raum eintretenden Ordensschwestern den wunderbaren Vorgang sehen. Die Vision wird zu einer lokal bedingten. Wer sich zufällig im Bannkreis einer derartigen Erscheinung befindet oder in ihn eintritt, den trifft mit die Wucht einer vom göttlichen Geiste ausgehenden Wirkung. Doch ist es nur in beschränktem Sinne statthaft, von der Allgemeingültigkeit einer Vision zu sprechen. Der nachwirkende innere Wert besteht bei unserem Beispiel nur für in der religiösen Betrachtung so weit Fortgeschrittene, wie Johannes und Therese, nicht für die Ordensschwestern, denen nur mittels des leiblichen Auges etwas durch die Seelenkraft anderer Hervorgezaubertes zugänglich wird.

Neben dem Objektivitätsbestandteil der spanischen Mystik nimmt das realistische Element den wichtigsten Platz ein. Und muß das nicht so sein? Um die tiefsten Geheimnisse verständlich zu machen, braucht man das stärkste Pigment.

Kann etwas sinnfälliger gedacht sein, als die Darlegung Thereses in ihrer »Seelenburg«, wo sie uns schildert, wie die Seele eines jeden Menschen aus sieben Wohnungen besteht, wie man durch diese Wohnungen sich hindurchkämpfen muß, als wären sie gefüllt mit feindlichen Soldaten, um vielleicht einmal in die siebente Wohnung, die Wohnung des Zentrums der Seele, einzugehen, wo Gott in blendender Klarheit sich dem Auge darbietet [3]). Oder man lese jene grausige Entzückung, die uns Therese in dem Berichte über ihr inneres Leben [4]) und in einem ihrer Gedichte [5]) niedergelegt hat. Schwerter bohren sich jählings in das Herz, verursachen Schmerzen ohne gleichen und erwirken jene schreckliche Stimmung des Sterben-Wollens und Nicht-sterben-Könnens. Oder man wandere mit dem heil. Johannes vom Kreuz durch die dunkle Nacht, wie die Seele, die Braut, wandert, um Christus, den Bräutigam, zu finden. Der lichte Führer, der im Innersten glimmt, führt die Braut ihm entgegen, in den ersehnten Wonnegarten, wo sie nun ruhet »nach ihres Herzens Wunsch den Hals hingeneigt auf die süßen Arme des Geliebten«. In jenem Wonnegarten, wo einsame Täler mit Hainen, fremde Inseln liegen, rauschende Ströme fließen. Wo der Aufgang der Morgenröte gleich einer verschwiegenen Musik, gleich einer tönenden Einsamkeit ist.

Die geschilderte Sinnfälligkeit setzt unbedingt eine starke Phantasie voraus.

---

[2]) Die sämtlichen Schriften des heiligen Johannes vom Kreuz. Herausgeber G. Schwab. Neu übersetzt von M. Jocham. Regensburg 1858/59. Band 2, S. 652 und 653.

[3]) Die sämtlichen Schriften der heiligen Therese von Jesu. Herausgeber G. Schwab. Neu übersetzt von M. Jocham. Sulzbach 1868/70. Bd. 4.

[4]) Schriften, a. a. O. Bd. 1, S. 346 und 347.

[5]) Schriften, a. a. O. Bd. 4, S. 428.

Diese Gabe seiner Landsleute wußte Ignatius von Loyola zu benutzen, indem er sie in sein System verwob. In seinen geistlichen Übungen spielt die immerwährende Vergegenwärtigung die Hauptrolle. Die Vorstellung der Örtlichkeit, wo ein Stück von Christi Leben sich abgespielt hat, die Beschauung der heiligen Personen nach ihren Worten und Handlungen. Wie beim heiligen Johannes vom Kreuz die Seele die Göttlichkeit sieht, hört, riecht, schmeckt und fühlt, so stellt auch Ignatius die fünf Sinne zur weiteren Übung der Betrachtung in den Dienst seiner Gebetsexerzitien [6].

Die glutensprühende Phantasie der Mystiker läßt unbewußt auf Schritt und Tritt eine verkappte Sinnlichkeit hindurchscheinen. Sehr oft ist vom göttlichen Bräutigam und von der Seelenbraut die Rede. In den »Gedanken über die Liebe Gottes« wird das Hohe Lied Salomons mit seiner sinnlich-schwülen Stimmung von Therese zum Leitfaden verwertet [7]. Und Ignatius von Loyola: neben dem Mann der Praxis der Mystiker, der Visionär, spricht in seinen Bekenntnissen von einem wundersamen Traume, in dem ihm eine erlauchte Frau erschienen sei, die er durch Waffentaten gewinnen müsse. Sie sei nicht bloß Gräfin oder Herzogin, sondern noch höheren Standes gewesen [8]. Manche Verzückung mutet an wie ein erotischer Akt. Um Luft zu schaffen, bleibt kein anderer Weg übrig, als der der göttlichen Erleuchtung. Grauenerregendes liegt hier verborgen. Doch gehört es nicht in den Rahmen des Themas, an dieser Stelle weitere Betrachtungen folgen zu lassen. Nur zum Verständnis der Stimmung, die sich durch die spanische Mystik zieht, sind die geringen Hinweise notwendig.

Von weit einschneidenderer Bedeutung ist der Zug der »Gelassenheit«. Sie verlangt gänzliche Passivität dem göttlichen Einwirken gegenüber, völlige Hingabe an die außer uns liegende reinigende Kraft, restloses Geständnis unserer Ohnmacht. Natürlich ergeht in den Schriften der heil. Therese auch die Aufforderung, sich zu sammeln, um Gott zu finden. Aber dieser Wille des Menschen wird immer nur im Anfangsstadium in Anspruch genommen. Die Gottgelassenheit läßt sich nicht besser als durch das Beispiel illustrieren, das einen großen Raum in der eigenen Lebensschilderung der heil. Therese einnimmt [9].

Sie vergleicht die Seele mit einem Garten, der der Bewässerung harrt. Es gibt viele Arten, den Gewächsen Feuchtigkeit zukommen zu lassen. Entweder schöpft man selbst Wasser aus einem Brunnen: das erste Stadium, wo die Tätigkeit des Menschen noch ganz hinzugezogen wird. Oder man gewinnt Wasser durch ein Zugrad: die zweite Gebetsstufe des Emporsteigens zu Gott. Und schließlich das dritte

[6] Die geistlichen Übungen des Ignatius von Loyola, übersetzt von B. Köhler. Verlag von Hermann Seeman.

[7] Schriften, a. a. O. Bd. 4.

[8] H. Boehmer, Die Bekenntnisse des Ignatius von Loyola, Leipzig 1902. S. 11.

[9] Schriften, a. a. O. Bd. 1.

und das vierte, letzte Stadium: man leitet zur Bewässerung des Seelengartens das Wasser aus einem Bache dorthin, und es kommt von Gott ein milder Regen auf die Seelenpflanzen, die Menschen, herab, nun ganz ohne das geringste Zutun von unserer Seite. Um die Gelassenheit auch bei Johannes vom Kreuz mit einem Beispiele zu belegen, müßte man von den zehn Stufen an der mystischen Leiter der göttlichen Liebe sprechen, die fast am Schlusse der dunklen Nacht der Seele ihren Platz haben [10]). Jedes Ersteigen einer neuen Sprosse an der Leiter zu Gott hat die immer weitere Eliminierung der eigenen Kraft zur unbedingten Erfordernis. Bis man die obersten Sprossen nicht mehr emporsteigt, sondern emporgezogen wird.

Mit der Gottgelassenheit gelangt man in ein Gebiet, wo es schwer ist, die einzelnen Stimmungszustände klar voneinander abzugrenzen, wo jene Dunkelheiten anfangen, die den Leser der mystischen Schriften reizen, immer weiter in den phantastisch bunten Garten einzudringen.

In seiner jüngst erschienenen Greco-Biographie weist A. L. Mayer mit Recht auf das »Dunkle, Bodenlose« der Schriften und Dichtungen der heil. Therese und des heil. Johannes vom Kreuz hin [11]). Doch das Hervorheben gerade dieses Punktes, und nur dieses Punktes zur Charakterisierung der beiden Heiligen und damit der spanischen Mystik, trifft nicht das Entscheidende der Bewegung, sondern nur einen Nebenbestandteil: das Endlose, das Chaotische, die tiefen Einsamkeiten, das Emporsteigen in der dunklen Nacht der Seele des Johannes vom Kreuz »über jedes zeitliche Geschöpf«, über alle Dinge dieser Erde, heran an die »Quellen der Liebeswissenschaft« [12]).

Nach dieser vorangehenden allgemeinen kurzen Charakterisierung der spanischen Mystik soll an einigen Bildern im einzelnen näher nachgewiesen werden, wie Greco der religiösen Zeitströmung Ausdruck verlieh.

Abbildung 1 [13]) zeigt den heil. Franziskus, in Andacht versunken, von strahlendem Lichte umflossen. Auf den Gegenstand seiner Verehrung weist das geisterhaft blitzende Kruzifix hin. Das übliche Attribut, der Totenkopf, fehlt nicht. Die linke ausgestreckte Hand drückt völlige Gelassenheit aus, während die rechte auf die Brust gelegt ist. Ignatius von Loyola schreibt in seinen geistlichen Übungen ausdrücklich vor, für den Fall, daß man in eine besondere Sünde fiele, die Hand an die Brust zu legen, traurig über die Verirrung [14]). Damit aber scheint mir für die Deutung des Bildes ein wichtiger Hinweis gegeben. Die Bemerkung Loyolas nämlich findet sich innerhalb des Rahmens der ersten Woche der geistlichen Übungen. Bei Therese würde das die Stimmung in einer der ersten Wohnungen ihrer Seelen-

[10]) Schriften, a. a. O. Bd. 1, S. 657 f.
[11]) A. L. Mayer, El Greco, München 1911. S. 79.
[12]) Schriften, a. a. O. Bd. 1. S. 650 und 651.
[13]) Nr. 97 des Kataloges der ersten Greco-Biographie: B. Cossio, El. Greco, Madrid 1908.
[14]) a. a. O. S. 27.

burg, bei Johannes die auf den ersten Sprossen der mystischen Leiter ergeben. Genau trennen läßt sich hier nicht. Jedenfalls stehen wir ganz im Anfangsstadium des innerlichen Gebetes.

Noch auf das Motiv des Totenschädels soll hingewiesen werden. Er bedeutet

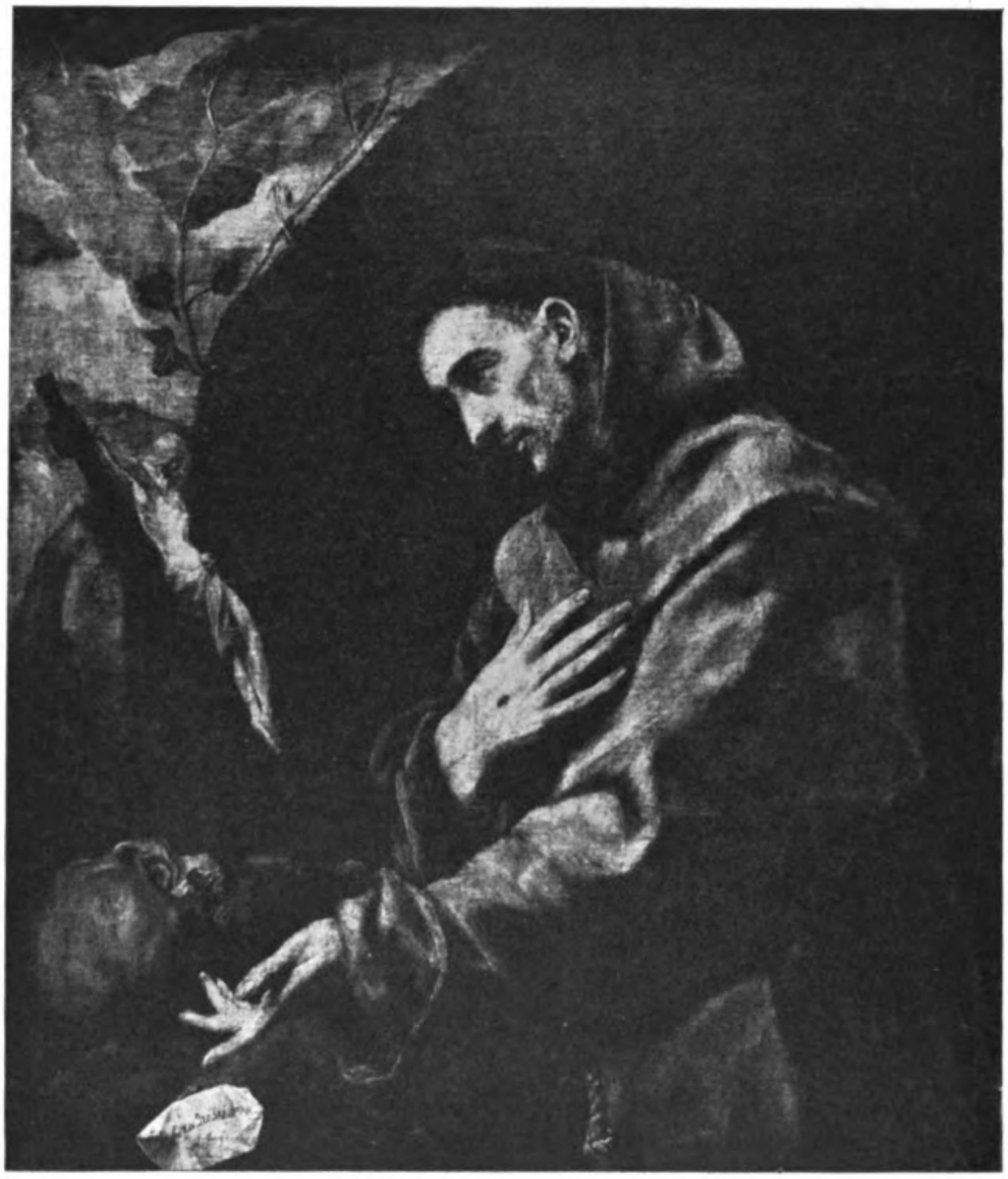


Abb. 1.

mehr als es scheint. Johannes vom Kreuz widmet der sinnlichen Reinigung des Menschen das ganze erste Buch von der dunklen Nacht der Seele. Und durch die gesamten Schriften Thereses zieht sich fast Abschnitt für Abschnitt der nie erlahmende Wille, alles was Mensch und Erde verbindet, zu ertöten. So heißt es bei ihr in der siebenten Wohnung der Seelenburg: »Denn das ist ganz gewiß, daß, sobald wir uns alles Geschöpflichen entleeren und aus Liebe zu Gott demselben entwerden,

der Herr selbst unsere Seele erfüllt mit sich selbst« [15]. »In wahrer Abtötung allen Dingen und sich selber abgestorben« sein, wird zum obersten Grundsatz [16]. Deshalb findet sich als Symbol für die Vernichtung aller natürlichen Dinge auf einem großen Teil der Heiligenbilder Grecos der Totenkopf.

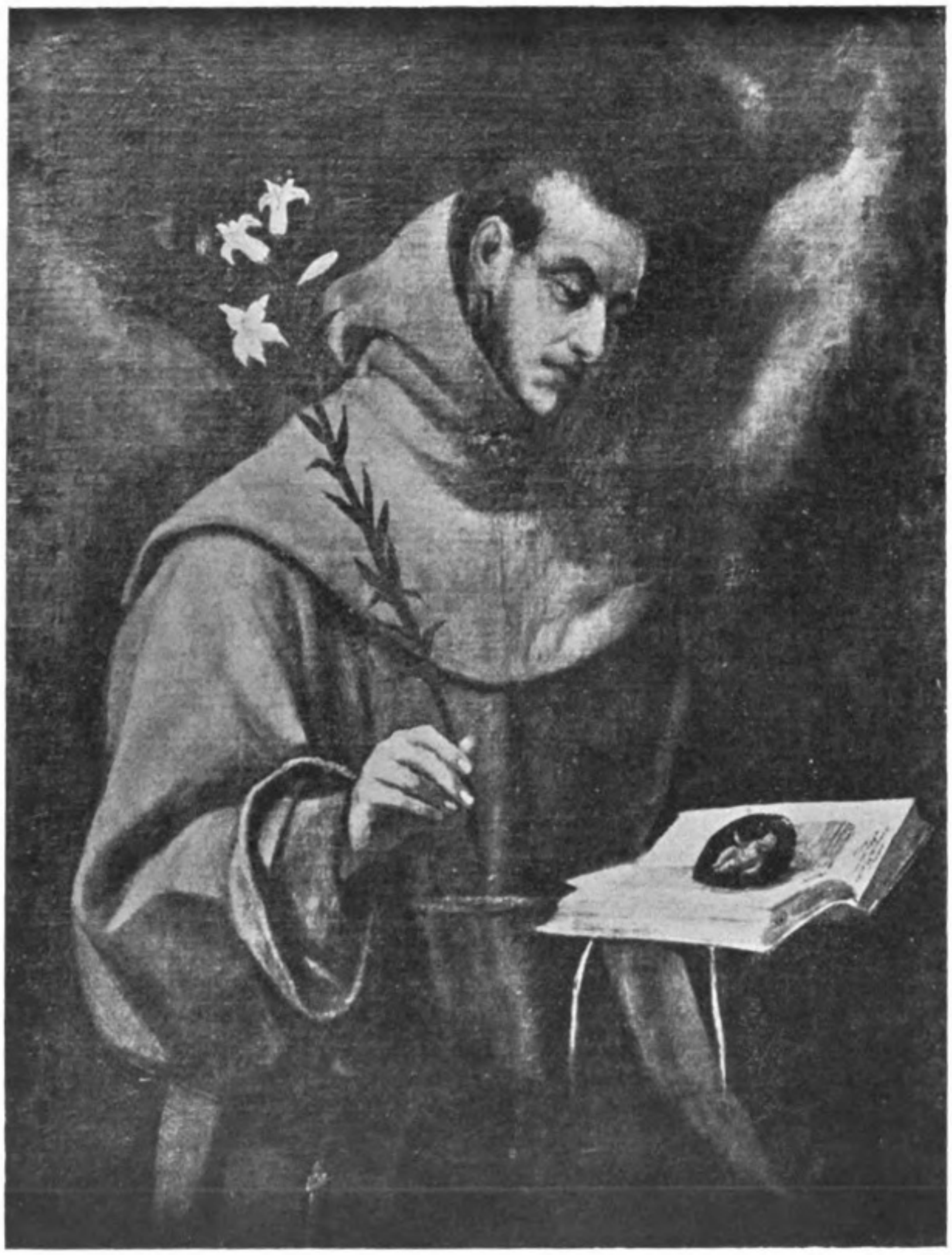


Abb. 2.

Der Gradunterschied des innerlichen Gebetes wird offenbar, wenn ich jetzt zum Gemälde des heil. Antonius übergehe (Abbildung 2) [17]. Er ist dargestellt,

[15]) Schriften, a. a. O. Bd. 4, S. 348.
[16]) Johannes, Schriften, a. a. O. Bd. 1, S. 487.
[17]) Cossio, a. a. O. Nr. 66.

wie er, in der rechten Hand die Lilie, in ein religiöses Buch schaut, und wie ihm plötzlich auf den Blättern des Buches das Christkind erscheint, das sich klar erkennbar vom dunkleren Grunde abhebt. Und nun das Eigenartige: Die Erscheinung setzt den Heiligen nicht in Erstaunen, sondern er nimmt sie als selbstverständlich, mit einer fast möchte ich sagen minniglichen Ruhe hin. Blätternd im Buche Gottes, hat er den ersehnten Bräutigam gefunden. Was Ignatius von Loyola in seinen geistlichen Übungen immer von neuem predigt: die Vorstellung der handelnden heiligen Personen, der Örtlichkeit usw., zumal seine Äußerung in der ersten Übung der Exerzitien: »Christum, unseren Herrn, stelle ich mir vor wie gegenwärtig«[18]), — all das veranschaulicht den Grund, warum Greco diese Gestaltungsart aufgreifen konnte.

Für kein Bild können schlagendere Beweise aus den Schriften der Mystiker angeführt werden, als für dieses; schlagende Beweise dafür, daß Grecos Kunst ohne Spanien nicht denkbar wäre. Da heißt es an einer Stelle: »Oft vertieft sich die Seele in Gott, oder besser gesagt, der Herr vertieft sie in sich«[19]), an einer anderen: »Da muß es den Allmächtigen bewegen, daß er in unsere Nichtigkeit herabsteigt, uns in sein Bild umgestaltet und die Vereinigung zwischen dem Schöpfer und dem Geschöpfe bewirkt«[20]), noch an einer anderen: »weil es an uns fehlt, indem wir uns nicht vorbereiten und nicht alles wegräumen, was dieses Licht uns aufhalten kann, darum schauen wir uns nicht in diesem Spiegel, den wir betrachten und dem unser Vorbild eingegraben ist«[21]). Schließlich läßt Johannes vom Kreuz in einem Wechselgesang zwischen der Seele und Christo, ihrem Bräutigam, die Braut ihren Herrn anreden mit den Worten:

»O Quell, kristallenhell,
Wenn du doch auf diesem deinen silberhellen Antlitz
Bildetest auf einmal
Die ersehnten Augen,
Die ich im Innersten eingezeichnet trage[22]).«

Diese Strophe scheint wie gemünzt auf unser Bild. Der heil. Antonius trägt die Gestalt des Christkindes in seinem tiefsten Innern eingezeichnet. Ein Austausch, eine Vermischung zweier Substanzen hat stattgefunden. Wir stehen im Gegensatz zur vorigen Darstellung auf der vierten Gebetsstufe Thereses und in ihrer siebenten Seelenwohnung, oder auf der obersten Sprosse der mystischen Leiter des Johannes vom Kreuz. Das Resultat aller wichtigen kirchlichen Bestrebungen jener Zeit, die durch strenge Gebetsexerzitien, wie Ignatius von Loyola, durch das Emporarbeiten zur siebenten Wohnung der Seelenburg, wie die heil. Therese, durch den Kampf mit

---

18) a. a. O. S. 39 und 40.
19) Therese, Schriften, a. a. O. Bd. 1, S. 224.
20) Therese, Schriften, a. a. O. Bd. 3, S. 201.
21) Therese, Schriften, a. a. O. Bd. 4, S. 349.
22) Schriften, a. a. O. Bd. 2, S. 12.

der dunklen Nacht der Seele, wie Johannes vom Kreuz — zur geistigen Vermählung mit Gott, zur substantiellen Berührung beider führen sollten: das Resultat dieser Bestrebungen liegt in unserem Gemälde klar zutage.

Von der Tatsache ausgehend, daß in den beiden bisher erwähnten Schöpfungen Grecos zwei Grenzfälle vorliegen, könnte der Gedanke kommen, unter die beiden Gesichtspknkte das ganze Bildermaterial einordnen zu wollen, d. h. also nur eine grobe Scheidung »kontemplatives« und »mystisches« Gebet vorzunehmen. Dieser Vorschlag wurde gemacht. Doch war er dem Grundgedanken dieser Ausführungen insofern entgegen, als damit alles Fluktuierende — und es spielt in so diffizilen Ideen, wie den mystischen, eine Hauptrolle — hätte ausscheiden müssen. Mit dem tieferen Eindringen in eine Anschauungsweise steigert sich ihr Reichtum an Nuancen. Die nächsten Bilder werden das rechtfertigen. Denn sie alle weisen das jedesmal etwas anders geartete mystische Gebet auf.

In Abbildung 3[23]) sieht man den heil. Franziskus und einen Ordensbruder von einer übernatürlichen Erscheinung überrascht. Der Heilige breitet gelassen die Arme aus und blickt demütig zur Lichterscheinung empor. Der Ordensbruder aber scheint aus der knieenden Stellung nach hinten zurückgeschleudert worden zu sein.

Eigentlich liegt eine freie Behandlung der üblichen Stigmatisation vor. Näher zugesehen aber kann Greco den mystischen Zug seiner Umgebung nicht verleugnen. In der sechsten Wohnung ihrer Seelenburg im sechsten Absatz spricht die heil. Therese von der Erhebung zu Gott. Man liest da eine ganz hierher passende Stelle: »Ich weiß nicht, was ich sage, aber volle Wahrheit ist es, daß sich ebenso plötzlich, wie eine Kugel, wenn Feuer gegeben wird, der Büchse enteilt, im Innersten sich ein Flug, ich kann es nicht anders nennen, erhebt; und obgleich er gar kein Geräusch macht, so bewirkt er doch eine so offenbare Bewegung, daß man sie in keiner Weise für ein Blendwerk halten kann«[24]). So urplötzlich, wie die Büchse funkt, trifft der göttliche Funke. Und zwar nun nicht den Heiligen allein, wie man es doch glauben sollte, sondern beide zusammen. Es ist das gleiche, was Therese an einer anderen Stelle mit Entrückung (arrebatamiento) bezeichnet[25]). »Die plötzliche Entrückung«, sagt sie, »kommt mit einer einzigen Erkenntnis, welche der Herr dem Innersten der Seele eingießt, mit solcher Schnelligkeit, daß es ihr vorkommt, es nehme ihr den oberen Teil ihres Wesens, und dieser löse sich vom Leibe ab.« Ähnliches steht in der Lebensbeschreibung der heil. Therese im 20. Hauptstück. Nach dem ersten Teil der Betrachtungen ist es kaum notwendig, die Gestaltung des Objektivitätsbestandteiles der spanischen Mystik und ihrer »Gelassenheit« an dieser Stelle besonders hervorzuheben. Jeder, der das Bild vor Augen hat, wird die anfänglichen

[23]) Cossio, a. a. O. Nr. 100.
[24]) Schriften, a. a. O. Bd. 4, S. 267.
[25]) Schriften, a. a. O. Bd. 2, S. 464.

Andeutungen verwenden können. Das Gefühl der Hilflosigkeit, das die balkenmäßig auseinander gehenden Arme [26]) veranschaulichen, wird durch die undeutliche Angabe der Örtlichkeit und des Raumes von Greco gesteigert. Franziskus ist über alles Erschaffene emporgehoben und schwebt verlassen zwischen Himmel und Erde. Räume



Abb. 3.

voll Dunkelheit und Einsamkeit kehren in die Erinnerung zurück, wie sie sich bei der heil. Therese und zumal bei Johannes vom Kreuz häufig vorfinden.

Auch auf dem folgenden Bilde (Abbildung 4) [27]) umgibt uns das Düster der

[26]) Therese, Schriften, a. a. O. Bd. 2, S. 463 unten,

[27]) Cossio, a. a. O. Nr. 46.

Nacht. Dem heiligen Franziskus erscheint oben in den Wolken der gekreuzigte Christus. Wieder eine freie Auffassung der Stigmatisation. Und doch eine weit andere Nuance, als im vorangehenden Bilde. Eher möchte man einen Zusammenhang mit der Wiedergabe des heil. Antonius konstatieren. Andererseits entscheidet



Abb. 4.

das Momentane der Vision zugunsten einer engen Beziehung mit den beiden überraschten Mönchen. Aber ein wesentlicher Unterschied beruht doch gegen Abb. 3 darin, daß hier wirklich die Erscheinung gegeben ist, daß hier eine imaginäre Vision vorliegt. Zum Verständnis dessen, was imaginäre Vision bedeutet, gelangt man am besten durch den Gegensatz: die Verstandesvision. Man fühlt z. B. den Herrn neben sich, ohne ihn mit den Augen des Leibes oder der Seele zu gewahren. Das ist

die intellektuelle, die Verstandesvision [28]). Die Vision durch die Einbildungskraft der Seele hingegen zaubert einem in Wahrheit ein lebendiges Bild vor Augen, allerdings von einer Schönheit, der nichts mehr von irdischem Wesen anhaftet [29]). Eine Stelle aus dem zweiten Buche vom Aufsteigen zum Berge Karmel des Johannes



Abb. 5.

vom Kreuz, wo für die von Therese als imaginäre Vision bezeichnete Erscheinung intellektuelle Vision körperlicher Substanz steht, soll hier ihren Platz finden, um

[28]) Therese, Schriften, a. a. O. Bd. 4, 8. Hauptstück.
[29]) Therese, Schriften, a. a. O. Bd. 4, 9. Hauptstück.

jede letzte Unklarheit zu beseitigen. Dort liest man wie folgt: »Es ist, als öffnete sich ein hell leuchtendes Tor und als schaute man von Zeit zu Zeit durch dasselbe, wie wenn der Blitz in einer dunklen Nacht plötzlich die Gegenstände beleuchtet und macht, daß man sie deutlich und bestimmt sehen kann. Und dann gleich wieder alles in Dunkel läßt, obgleich die Vorstellungen und Gestalten der Gegenstände in der Phantasie zurückbleiben«[30]). Ruhe, Erleuchtung, Hinneigung ist die Wirkung der Vision, die dem heil. Franziskus zuteil wird. Aber welch eine Qual liegt in dem asketischen Kopf. Hart umrissen ist das Profil, das Auge quillt heraus, die Wange ist eingefallen. Das Schauen des Herrn sättigt nicht des Herzens starken Drang, sondern verstärkt nur die Pein. Beide: Therese und Johannes, haben dieser Sterbenssehnsucht herzzerreißende Lieder gewidmet.

Als Gegenpole erwiesen sich die zwei zuerst besprochenen Werke Grecos: Franziskus (Abb. 1) ein Anfangsstadium, Antonius (Abb. 2) einen Endpunkt des innerlichen Gebetes darstellend. Ungefähr auf gleicher Stufe mit letzterer Schöpfung, immer aber eine ziemlich andere Nuance des mystischen Gebetes veranschaulichend, standen die Entrückung auf Abb. 3 und die imaginäre Vision auf Abb. 4. Eine noch andere Stimmung zieht in dem Gemälde des heiligen Ildefons (Abbildung 5[31]) an uns vorüber.

Im Begriff, ein Buch zu schreiben, das die unbefleckte Empfängnis der Mutter Gottes behandelt, hört er plötzlich Worte, neigt den Kopf zur Seite und lauscht. Die kleine verklärte Madonnenstatue rechts oben auf dem Bild weist klar darauf hin, von wem die Worte ausgehen, und wem seine schriftstellerische Tätigkeit gilt. Mit der Legende, welche dem Heiligen die Jungfrau, das Buch in der Hand, erscheinen und ihm für seine Schrift danken läßt[32]), hat der Künstler frei geschaltet. Der Vorgang ist gänzlich verinnerlicht: Ildefons schreibt noch an seinem Buche, er bedarf noch der Inspiration.

A. L. Mayer[33]) spricht von einer Umdeutung des Stoffes durch Greco: So, daß der Moment vor der Erscheinung, nicht diese selbst, gegeben wäre. Schon im nächsten Augenblick müßte also Maria vor den Augen des Heiligen stehen. Nun ist erstens nach Mayers eigener Angabe eine Statuette gegeben. Zweitens ist in der Legende ausdrücklich von dem Buche die Rede (»librum ipsum manu tenens«!); das die Jungfrau bei ihrem Besuche in der Hand hält. Grecos Madonna aber ist mit dem Kinde dargestellt, nicht mit dem Buche.

Daraus ergibt sich, daß die Danksagung überhaupt nicht vom Meister aufgegriffen worden ist, sondern die Tatsache der Schriftabfassung. Er malt die Mutter Gottes mit dem Knaben auf dem Arm, malt eine einfache Andachtsstatue, läßt

[30]) Schriften, a. a. O. Bd. 1, S. 251.

[31]) Cossio, a. a. O. Nr. 48.

[32]) Patrologia, ed. Migne, series latina, tom. 96, S. 50, 8.

[33]) A. a. O. S. 46.

Licht über den weißen Umwurf gleiten, kann nur so als Künstler die innersten Gedanken des Dargestellten dem Beschauer verbildlichen. Das Kruzifix auf Abb. 1 ist in gleichem Sinne zu verstehen. So handelt es sich nicht um den Moment vor der Erscheinung, sondern um die Erscheinung selbst. Freilich nun nicht um die Figur der Legende: Die danksagende Maria, sondern um eine durch die Statuette symbolisierte Ansprache derselben an den Heiligen.

Dreierlei Ansprachen unterscheidet Johannes vom Kreuz im zweiten Buche des Aufsteigens zum Berge Karmel im 28. Hauptstück: Sukzessive, formelle und substanzielle [34]). Die förmlichen Ansprachen gehen dem Geiste auf übernatürlichem Wege ohne Dazwischenkunft eines Sinnes zu. Während das substanzielle Wort zugleich formell ist, wirkt es im Gegensatz dazu auf der Stelle das, was es bezeichnet: ein unverzüglich durch die formelle Anrede hervorgerufener innerer Wert bleibt zurück. Uns soll hier nur die sukzessive Ansprache an den heiligen Ildefons beschäftigen. »Diese sukzessiven Ansprachen kommen nur dann, wenn der Geist in sich gesammelt und mit großer Aufmerksamkeit in eine Betrachtung vertieft ist. Über den Gegenstand dieser Betrachtung macht sich der Geist einen Gedanken um den andern, bildet ganz entsprechende Begriffe und Schlüsse, und zwar mit besonderer Leichtigkeit und Klarheit. Da urteilt er über Dinge, die ihm bisher unbekannt gewesen, so vernünftig, und entdeckt daran so vieles, daß er durchaus nicht glauben kann, er sei es selbst, der dieses tut. Er meint vielmehr, es sei eine andere Person, die im Innern urteilt, antwortet und belehrt«: So Johannes vom Kreuz im 29. Hauptstück des zweiten Buches vom Aufsteigen zum Berge Karmel [35]).

Als schlagende Illustration muß dem Leser der obigen Zeilen Grecos heiliger Ildefons vor die Augen treten.

Interessant ist ein Vergleich unseres Gemäldes mit der Vision des heil. Bernhard von Perugino in der alten Pinakothek zu München. Rund ein Jahrhundert liegt zwischen der Entstehungszeit der beiden Werke. Das eine weist in die Renaissance, das andere in den Barock. Aber abgesehen von der großen stilistischen Verschiedenheit lenke man den Blick auf das Inhaltliche, und der Riesenunterschied wird auch hier einleuchtend. In Perugino spiegelt sich die klare, natürliche Frische der italienischen Religiosität, in Greco das Absonderliche und Geheimnisvolle der spanischen Mystik wieder.

Grecos Weg ging von Kreta über Italien nach Spanien. Nicht die Arbeit in Tizians Atelier, nicht das Studium Michelangelos und Raffaels scheint ihm das gegeben zu haben, wonach seine Seele hungerte. Da kam er nach Spanien und entwickelte sich zu der Künstler-Individualität, wie sie nun vor uns steht. Es wird nicht behauptet, der Stoff mache den Künstler. Aber jeder auf anschaulichem Gebiete schöpferisch Tätige wird sich die ihm adäquate Umgebung suchen, und erst

[34]) Schriften, a. a. O. Bd. 1, S. 278.

[35]) Schriften, a. a. O. Bd. 1, S. 278, 279.

wenn er sie gefunden, werden seine Werke den letzten gewünschten Zusammenklang aufweisen. Greco fand in Spanien seine Wesenseigentümlichkeiten. Erst durch die Harmonie von Stoff und Gestaltungskraft kommt es, daß dieser eigenartige Mensch uns immer wieder in seinen Bann zieht.

NOTIZ ZU DÜRERS ADAMDARSTELLUNGEN.

VON

MARIA GRUNEWALD.

Zur Erklärung der Auffassungsänderung, welche sich bei Dürer in der Darstellung des ersten Menschenpaares zwischen dem Stich von 1504 und dem Gemälde von 1507 vollzogen hat, sind bis jetzt nur die allgemeinen Gründe in der Entwicklung Dürerischer Kunst geltend gemacht worden, und es ist nicht zweifelhaft, daß man hierin das wichtigste Moment zu sehen hat. Indessen kommt wohl eine Anregung von außen her noch hinzu — in der Weise, wie man es öfter beobachten kann, daß nämlich Künstler Motive, welche sie in Werken anderer finden, besonders dann gern aufnehmen, wenn ihre eigene Entwicklung schon in die Bahn eingelenkt hat, welche dem aufzunehmenden Wert entspricht. Wollte Dürer, durch die allgemeinen Eindrücke der italienischen Reise angeregt, nicht nur klar formulierte, sondern auch groß gefühlte Gestalten geben, so kam ihm in dem speziellen Falle der Verbildlichung des Adam ein einzelnes italienisches Motiv noch besonders zu Hilfe. Es ist das die pathetische Gebärde der Adamstatue des Antonio Rizzo, welche sich im Hof des Dogenpalastes in Venedig befindet. Seit jeher hat man an dieser Figur den Ausdruck bewundert: das pathetische Heben des Kopfes und Öffnen des Mundes, das da ist wie ein Erwachen des eben Geschaffenen zum Licht und zum Leben. Auch für Dürer muß das besonders eindringlich gewesen sein; denn er wiederholt die seelische Erregung in seinem Adam von 1507. Freilich ist die Haltung des Kopfes nicht dieselbe wie bei Rizzo; aber das Entscheidende scheint mir, daß der geöffnete Mund im Verein mit dem pathetischen Ausdruck übernommen ist in auffallendem Gegensatz zu der trockenen Auffassung von 1504, und ich möchte durchaus bezweifeln, daß Dürer ohne die spezielle Anregung in Venedig auf diese besondere Art des Pathos gekommen wäre. Das ist italienisch; oder vielleicht allgemeiner: südeuropäisch. Es ist schon in der Antike vorhanden und entspricht einem ins Erhabene und Ekstatische gesteigerten Daseinsgefühl. Dürers individuelles Pathos entflammt sich dagegen an Vorgängen, Geschehnissen: an der Passion und den großen Bildern der Apokalypse; das ekstatisch hochgehende Vollgefühl des bloßen Daseins kennt er nicht. Und selbst in dem Adam von 1507, für welchen ihm das italienische Vorbild zur Hand war, hat

er es nicht ganz rein herausbringen können. Er hat es nicht gewagt, die Beziehung zu Eva ganz aufzugeben, den Adam seelisch für sich zu nehmen, nur sich selbst fühlend. Er bringt eine Handlung hinein, das Hinwenden zu der Frau. Die Bewegung im ganzen sieht aus, als wollte der Mann zu der Frau reden. Betrachtet man aber den Ausdruck des Kopfes für sich, so ist eine solche Ausdeutung desselben ganz ausgeschlossen und die seelische Verwandtschaft mit dem Adam des Rizzo offensichtlich. Auch ein Beziehen des Ausdruckes auf das Geschehnis im allgemeinen, den Sündenfall, ist nicht denkbar; Dürer würde in diesem Falle aus seiner bekannten individuellen Gestaltungsweise heraus die psychische Nuance prägnanter, d. h. schmerzhafter, gebildet haben. Daß man aber vor dem Gemälde geneigt ist, solche Deutungen immerhin versuchsweise in die Betrachtung aufzunehmen, und sie andererseits nicht glatt durchführen und festhalten kann — diese Vorgänge beweisen, daß der besondere Ton der seelischen Stimmung nicht klar zum Ausdruck gekommen ist. Dürer hat von der Sprache des Rizzo wahrscheinlich einen sehr starken Eindruck empfangen, sie aber trotzdem nicht ganz äquivalent aufgefaßt. Dazu kam seine besondere Einstellung auf pathetische Handlungen, pathetische Auffassung von Ereignissen. Das hat die Reinheit des Vorbildes verdunkelt und seiner Darstellung etwas Zwiespältiges gegeben.

Wieviel reiner Italiener eine solche Seelenstimmung zu übernehmen verstanden, beweist vor allem der Ausdruck des Kindes auf dem Madonnenbilde des Giovanni Bellini, welches aus der Kirche der Madonna dell' Orto stammt [1]). Der Junge brüllt seine Daseinslust in die Welt hinaus. Der Maler, welcher in seinen Madonnenbildern meistens eine mystisch religiöse, schwebende Stimmung liebt, hat hier bei dem Kinde ganz darauf verzichtet und gleichzeitig zur Unterstützung des seelischen Ausdruckes dem kindlichen Körper eine Derbheit und robuste Kraft gegeben, wie sie sonst bei ihm nicht vorkommt. Die Beziehung zu Rizzo wird dadurch besonders deutlich, daß der Ausdruck nicht ins Lustige, Kindliche gewendet ist, sondern ins Pathetische, Erhabene gesteigert. Auch das den Sinn des Gefühles verstärkende Auflegen der Hand auf die Brust ist beibehalten. — Das Kind mit geöffnetem Mund findet sich noch auf anderen Madonnendarstellungen des Veneto, z. B. auf dem Altarbilde des Giovanni Bellini, welches aus S. Giobbe stammt, seiner Tafel der Madonna mit zwei weiblichen Heiligen in der Akademie zu Venedig und den Madonnenbildern des Mantegna in der Brera und in Bergamo. Doch ist da die Beziehung zum Adam des Rizzo nicht so eindeutig; es handelt sich um etwas differierende seelische Modifikationen. Immerhin wird eine Beziehung anzunehmen sein. Es scheint vor der Ausdruckskraft des Rizzo eine weite Einflußsphäre auszustrahlen, und ein negativer Beweis wäre noch das Fehlen einer ähnlichen Auffassung in Florenz.

[1]) Nach Pietro Paoletti. L'Architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia. Parte seconda. Venezia 1893. S. 141 wird das Werk des Rizzo um 1462 angesetzt. Burckhardt. Cicerone. 9. Aufl. 1904: »wohl bereits 1464 in Arbeit«. Die Madonna des Bellini ist sicher später entstanden.

Eine ganz andere Bedeutung hat natürlich das schmerzliche Öffnen des Mundes bei Sebastiandarstellungen; es bezieht sich auf eine von außen kommende Veranlassung, welche das Pathos erregt. Das Besondere der Rizzoschen Schöpfung ist dagegen, wie schon gesagt, die pathetische Steigerung der dem Physischen noch nahen Lebensempfindung ins Psychische, in ein Gefühl [2]).

Die Beziehung Dürers zu Rizzo wird vielleicht noch dadurch bestätigt, daß für einige andere, geringere Abweichungen des Gemäldes von dem früheren Stich sich auch Parallelen bei Rizzo finden. Dahin gehört die lieblichere und weniger akademische Bildung des Gesichtes der Eva und das engere Zusammennehmen ihrer Beine, welches bei Dürer dann freilich zur gotischen Schrittstellung geworden ist.



Abb. 1.

NEUES ÜBER PETER FLÖTNER.

VON

E. W. BRAUN-TROPPAU.

Die älteren literarischen Quellen über Virgil Solis, den so überaus produktiven Nürnberger Kleinmeister, loben alle übereinstimmend seinen außerordentlichen Fleiß sowie seine große Geschicklichkeit, und ihre Bewunderung über ein so stattliches Oeuvre an Holzschnitten und Stichen wächst noch angesichts der Tatsache, daß der Künstler nur 48 Jahre alt geworden ist. Allerdings muß jetzt die moderne Wissenschaft das Verdienst des schnell und leicht schaffenden Meisters

[2]) Sehr bezeichnend für diese Stimmung ist auch die Art, wie Adam den Apfel faßt. Die religiöse Bedeutung des Sündenfalles ist ganz ausgeschaltet; es ist weder eine ängstliche, noch schmerzhafte, noch eine zwischen Begierde und Furcht schwebende Erregung da. Er hält vielmehr den Apfel triumphierend, herrisch, wie einen Besitz. Das Fassen wird die symbolische Gebärde des eben geschaffenen Menschen für das Besitzergreifen der Weiten des Lebens, was sie auch enthalten mögen; er fühlt sich als der Herr der Erde. Der Cicerone (loc. cit.) spricht, mir unverständlich, von einer »ergreifenden Gebärde tiefer Reue«.

stark einschränken, was die Erfindung seiner Blätter betrifft. Felix Braun hat kürzlich die Biographie Virgil Solis [1]) gegeben und außerdem seine Holzschnitte [2]) kritisch behandelt, wobei er für die Bibelillustrationen und den Aesop die Vorbilder nachgewiesen hat. Schon früher hat Fuhse [3]), was F. Braun entgangen war, festgestellt, daß seine Ovidillustrationen genaue Kopien der Lyoner Ausgabe der Metamorphosen von 1559 sind.



Abb. 2.



Abb. 3.



Abb. 4.

Eine Betrachtung der Stiche des Virgil Solis wird zu ähnlichen Ergebnissen gelangen. Der Künstler hat dieselbe Rolle um die Mitte des 16. Jahrh. in Nürnberg gespielt, wie die Hopfer in der ersten Hälfte desselben zu Augsburg. Sie nahmen skrupel- und wahllos ihre Vorbilder, wo sie dieselben fanden. Bei Virgil Solis kam noch eine außerordentlich geschmeidige Leichtigkeit des Schaffens und eine gefällige zierliche Formengebung dazu. Ist nun die Originalität des Meisters eine

[1]) Mitteilungen d. Ges. f. vervielf. Kunst 1910, S. 3 ff.

[2]) Ebenda 1911, S. 26 ff., 52 ff.

[3]) Mitteilungen des German. Museums 1896, S. 18.

geringe, so geben andererseits seine Blätter, gerade wie die der Hopfer, oft wertvolle Aufschlüsse über jetzt verlorene Kompositionen anderer hervorragender Zeitgenossen, Kopien von untergegangenen Werken derselben. Ich werde später im Zusammenhang auf die Vorbilder des Virgil Solis zurückkommen, an dieser Stelle möchte ich im Anschluß an einige seiner Stiche das Oeuvre des Peter Flötner erweitern.



Abb. 5.

Daß Solis nach Flötner gestochen hat, wußten wir bereits. Voege [4]) hat darauf aufmerksam gemacht, daß er die Serie der stehenden Kardinaltugenden-Plaketten in Stichen kopiert hat (B. 207—213). Ob ihm die Plaketten selbst vorlagen oder die Originalzeichnungen Flötners, ist vorläufig noch nicht zu entscheiden. Sicher aber kann ich nachweisen, daß er andere Zeichnungen und Entwürfe Flötners gekannt und auch kopiert hat.

[4]) »Die deutschen Bildwerke« usw. im Kaiser Friedrich-Museum. Berlin 1910. S. 245 Nr. 603.

So verzeichnet Bartsch unter Nr. 270 einen Puttenfries (Abb. 1), der zweifellos nach einer Zeichnung Peter Flötners gestochen ist. Dafür spricht übrigens auch die Signatur F links unten auf dem Textstreifen. Wir finden das gesamte Inventar seiner ausgelassenen bakchisch-erotischen Darstellungen, die feisten, lustigen, geschäftig sich tummelnden Putten, den charakteristischen Kothaufen, die Würste usw. In ebenso engem Zusammenhang mit Flötner stehen drei weitere Stiche des Virgil Solis (B. 122—124), die aneinander gerückt einen Triumphzug des Bakchus ergeben, welcher an groteskem Humor und ausgelassener Derbheit das Äußerste bietet (Abb. 2—4). Die Abbildungen entheben mich der etwas schwierigen Beschreibung. Inhaltlich decken sie sich beinahe vollständig mit den drei virtuos geschnittenen Reliefs am Holzschuherpokal (jetzt im Germanischen Nationalmuseum), den K. Lange in seinem für die Kenntnis des Künstlers grundlegenden Flötnerbuche publiziert hat. Ob nun diese Reliefs Flötner selbst, wie Lange annimmt und was wohl sehr wahrscheinlich ist, oder ob sie ein anderer Nürnberger Künstler geschaffen hat, unbedingt sicher stehend ist die Tatsache, daß Flötner der Erfinder der Kompositionen war. Das hat Lange in seiner ausführlichen Analyse klargestellt. Nun gibt es ein kleines Fragment einer Bleiplakette im Kaiser-Friedrich-Museum (Voege, a. a. O. Nr. 638 mit Abb.), das die Blasbalgszene des Holzschuherpokals reproduziert. Die Darstellungen auf dieser Plakette und auf dem Stiche sind vollkommen identisch; die Figur des Satyr rechts ist vollkommen sichtbar, im Hintergrunde hinter dem Putto steht bei beiden Stücken eine Weinkufe, während auf dem Holzschuherrelief der Hintergrund abgeändert (vgl. Lange, a. a. O.) und von dem Satyr nur das rechte Bein sichtbar ist. Es liegt also die Vermutung nahe, daß dieses Berliner Fragment aus einer Plakettenserie stammt, die auf Flötner direkt oder seine in den Stichen erhaltenen Zeichnungen zurückgeht. Vielleicht hat die Plaketten auch Peter Flötner der Jüngere gegossen, der öfters in den Nürnberger Ratsverlässen (vgl. Hamps, Die Nürnberger Ratsverlässe) als »Bleigießer«, »Kunstgießer« und »Patronengießer« vorkommt. Und unter »Patronen« versteht der Sprachgebrauch des 16. Jahrhunderts nach dem »deutschen Wörterbuche« »Modelle«, »Musterformen«, »Vorbilder«. Glücklicherweise sind nun Abgüsse dieser Plaketten erhalten, die ich an einem Zunftpokal aus Zinn der Sammlung Dr. Figdor-Wien (Inv.-Nr. 1872) fand. Je dreimal kehren auf dem mittleren breiten Fries des Pokals (Abb. 5) zwei dieser Plaketten wieder. Einmal ist es die Blasebalgszene des Berliner Fragmentes, kombiniert mit der Mittelgruppe von B. 124 des Solisstiches; sie kommt auf dem Holzschuherrelief nach B. 122 vor, das als Plakette bisher nicht nachweisbar ist. Dazu kommt noch als erste Figur der flötenblasende Satyr rechts auf B. 122 des Solisstiches. Die zweite Darstellung zeigt den Amor auf dem Triumphwagen nach B. 123. Die Szene ist auf dem Holzschuherpokal nahezu identisch wiedergegeben. Der Dicke vorn neben dem Ziegenbock ist auf dem letzteren Relief und der Plakette in Zeittracht mit einem hohen Spechterglas (vgl. Robert Schmidt,



Abb. 6.



Abb. 7.

Das Glas, Berliner Handbuch 1912, Abb. 77), während es auf dem Stiche ein nackter Bakchant ist. Das Schwein neben dem Wagen findet sich wiederum übereinstimmend auf dem Stich und der Plakette. Die Provenienz der Komposition aus Flötners Werkstätte, die ja schon Lange, wie bereits bemerkt, als sicher nachgewiesen hat, ist jedem Kenner der Holzschnitte, Zeichnungen und Plaketten des Meisters ohne weiteres einleuchtend. Der zweite Bakchustriumphzug Flötners (Reimers Holzschnitte, Nr. 8, abg. Lange, S. 101), die reichlich vorhandenen Kothaufen von der für Flötner charakteristischen Zeichnung, die Formen der Kannen, Krüge, Schalen, die Gestalten der Satyre, Bakchanten, Bakchantinnen und Putten und endlich die Architektur und Landschaft bieten, abgesehen von Inhalt, Stimmung und Temperament der Darstellungen, Analogien genug. Übrigens ist die Szene der von einem Manne mit Wasser begossenen und von rückwärts gesehenen nackten Frau schon aus einem Blatte des Flötnerischen Kartenspieles bekannt (abg. Hirth, Kulturgeschichtliches Bilderbuch II Nr. 763), das Wilhelm Schmidt dem Meister zugeteilt hat [5]).

Ein weiterer Puttenfries Flötners, wiederum ein Triumph des Bakchus (Abb. 6 und 7), der auch durch sein frühes Datum (1527) Interesse verdient, ist auf dem prächtigen großen Preßnitzer Zinnhumpen der Sammlung Figdor erhalten (Inv.-Nr. 1159), welchen Alfred von Walcher [6]) und Demiani [7]) besprochen haben, und der nach Demiani eine Joachimsthaler Arbeit ist. Fünf einzelne Szenen, getrennt durch Pilaster, bilden zusammen den Triumphzug des kleinen Gottes, der seine Verwandtschaft mit den übrigen Bakchusfiguren Flötners unerkennbar dokumentiert. Über seinem Haupte hängt die Tafel mit dem Datum MDXXVII. Vor ihm steht ein Putto, eine Fackel in der Rechten, hinter dem Wagen schiebt ein zweiter. Die beiden nächsten Reliefs füllen sieben Putten in bakchantischem Treiben, mit Thyrssostab und Weingefäßen; einer von ihnen übergibt sich. Im vierten Felde tragen vier Putten einen der ihren, der zuviel Wein getrunken hat, und den Beginn des Zuges bilden drei Putten, die einen Ziegenbock durch einen Reifen springen lassen, eine Darstellung, die wir schon auf dem bereits genannten, dem Figdorschen Relief sehr nahestehenden Holzschnitt Flötners (Reimers 8, abg. Lange S. 101) finden. Auch hier ist der Flötnersche Ursprung unverkennbar.

Endlich möchte ich noch kurz den von Lange mit vollem Recht dem Meister zugeschriebenen Puttentanz aus Buchsbaumholz des Germanischen Museums erwähnen (vgl. Lange S. 91, Galv. Klucaric), der offenbar für Bleigußreproduktion

5) Voege verweist auf eine Pulverflasche (eine »Puderdose«, wie es scheint) der jetzt im Bargello befindlichen Sammlung Roßmann (s. Les arts, Oktober 1912, S. 9) mit der Blasebalgdarstellung; als Vorlage für dieselbe diente der Solissche Stich.

6) Deutsches und französisches Edelzinn aus zwei Wiener Sammlungen, Kunst und Kunsthandwerk VII S. 65 ff.

7) Neues Archiv für sächs. Gesch. XXV 1904, S. 306 ff. Die Inschrift lautet M. D. XXVII, nicht A. D. XXVII, wie Demiani angibt.

bestimmt war. Denn Buchsbaumreliefs als Modelle für Plaketten in Bleiguß sind nachweisbar. So befinden sich im Münchner Nationalmuseum zwei diesem Nürnberger Fries nahe verwandte Puttenfriese, der eine (Klucaric Galvano 191) stellt ein Kinderturnier dar, der andere (Klucaric Galvano 190) gibt eine Darstellung von tanzenden und musizierenden Putten. Das Turnier finden wir an einer Schneeberger Zinnkanne der Sammlung Demiani [8]) wieder.

Ein weiteres Relief endlich dieser Serie, das im Buchsooriginal nicht nachweisbar ist, ist uns wohl an dem schönen Annaberger Zinnkrug des Louvre erhalten, der tanzende, musizierende und singende Putten zeigt [9]).

ARCHIVALISCHE BEITRÄGE ZUR STOSSBIOGRAPHIE. III. DIE HEIMAT DER FAMILIE STOSS. MIT EINEM ANHANG: HANNS MALER VON DINKELSBÜHL.

VON

ALBERT GÜMBEL.

In dem ersteren der vorhergehenden Beiträge zur Stoßbiographie hat Verfasser auch die Frage der Abkunft des großen Nürnberger Bildschnitzers gelegentlich berührt [1]). Es möge gestattet sein hier auf Grund von einigem neu gesammeltem, archivalischem Material nochmals darauf zurückzukommen.

In den Vordergrund treten hierbei die Städte Frankfurt am Main, Ravensburg und Dinkelsbühl.

Was nun zuerst Frankfurt betrifft, so scheinen sich die Anhaltspunkte für solche Beziehungen Stoß' zur Mainstadt aus einigen Nürnberger Bürgerverzeichnissen des K. Kreisarchives Nürnberg zu ergeben.

Bekanntlich gilt der Nürnberger Meister als Sohn eines in Nürnberg eingewanderten Gürtlers Michael Stoß, der 1415 in den Neubürgerverzeichnissen der Reichsstadt aufgeführt wird [2]). Übersehen wurde dabei freilich bisher gänzlich,

[8]) Abg. Neues Archiv f. sächs. Geschichte usw. XXV, 1904, Fig. 6 S. 13. Hiernach ist die Notiz bei Lange, Flötner S. 132 und S. 147 d zu berichtigen.

[9]) Abb. Neues Archiv usw. Fig. 7 S. 15 und Demiani Edelzinn T. 46. Vgl. auch K. Lange, Peter Flötner S. 132.

[1]) Die Abfassung des vorliegenden Aufsatzes fällt erheblich später als Nr. I der »Beiträge«, woraus sich die Unstimmigkeit mit der in Anm. 11 jenes ersten Aufsatzes vorgetragenen Ansicht über Stoß' Heimat erklärt. (Zu I, Anm. 24, sei hier nachgetragen, daß das Sturczaportsche Schreiben vom 3. IV. 1460 jetzt (nach Neuordnung) die Archivsignatur »Akta des siebenfarb. Alph., Rep. 2 b, Nr. 178« trägt.)

[2]) Daun, Veit Stoß, 1903, S. 3. Der Eintrag im Neubürgerverzeichnis von 1415 (Ms. im Kreisarchiv Nürnberg 233, fol. 156 b) lautet: Michel Stoß gurtler dedit II guld.

daß der Name dieses Mannes in den Meisterlisten der Gürtler, wo er im gleichen Jahre 1415 eingetragen wurde, gar nicht Stoß sondern deutlich Michel Stolcz lautet [3]). Man könnte dies zunächst für ein Schreibversehen halten, aber es muß doch stutzig machen, daß eben diese Namensform »Stoltz« im Jahre 1427 nochmals wiederkehrt. Während nämlich ein sog. »Salzbüchlein« von 1423, d. h. ein Verzeichnis der bei den Bürgern auftragsgemäß gehaltenen Salzvorräte [4]), im Stadtviertel »auf sant Egidienhof« einen »Michel Stoß« mit 1 Scheibe aufführt, finden wir in der Steuerliste von 1427 an der Stelle, wo wir jenen Michel Stoß von 1423 erwarten müssen den überraschenden Eintrag: »Michel von Frankfurt Stoltz juravit« [5]). Leider erlauben die späteren Steuerlisten und Salzbüchlein keine weitere Verfolgung der Sache, da sie an der fraglichen Stelle immer nur einen »Michel von Frankfurt« nennen. So gleich die Stammrolle der waffenfähigen Bürger von 1429, St. Ägydienviertel [6]), das sog. Grabenbuch von 1430 (fol. 54 a) [7]), die Losungslisten Sebalderseite von 1433, 1438 und 1440 [8]) (fol. 53 b, 54 b und 42 b), die Salzbüchlein von 1443 und 1447 [9]) (fol. 18 a und 20 b), endlich das Getreid-, Salz- und Harnischbüchlein von 1449 [10]) (fol. 19 a). Die drei letzten Male ist er Gassenhauptmann. Über 1449 hinaus vermochte ich keine Nachrichten mehr zu finden. So muß es leider zunächst dahingestellt bleiben, ob die Namensform Michael Stoß oder Michael Stoltz für den 1415 aus Frankfurt eingewanderten Gürtler zu Recht besteht [11]). Möglicherweise haben wir es mit einer

3) Ms. 233, fol. 50 b: Spengler, Meßingslaher, Gurtler, Zingießer....
....Michel Stolcz } gurtler Anno XV mo.
Wolf Goller }

4) Ms. 323, fol. 19 b.

5) Ms. 774, fol. 33 b. Der Name »Stoltz« ist offenbar erst gleichzeitig mit dem Vermerk über die Beeidigung nachgetragen. Zuerst stand nur »Michel von Frankfurt« da. Daß mit diesem »Frankfurt« nur Frankfurt am Main gemeint ist, dürfte unzweifelhaft sein. Wo in Nürnberger Archivalien des XV. Jahrh. von Frankfurt schlechtweg gesprochen wird, ist stets dieses gemeint; wo es sich um Frankfurt an der Oder handelt, hat der Stadtname stets den Beinamen »an der Oder«, »gelegen an der Oder« oder auch häufig »an der Adern«.

6) Akten des sog. siebenfarb. Alphabets Nr. 90.

7) Ms. 775.

8) Ms, 777, 779 und 780.

9) Ms. 321 und 322. In den Jahren 1442 und 1443 bekleidete »Michel von Frankfurt« das Ehrenamt eines geschworenen »Gürtler Schawers«, als welcher er über die Güte der in der Stadt hergestellten Gürtlerwaren von Amtswegen zu wachen und etwaige Verstöße in bezug auf Material oder Qualität zu rügen hatte. 1444 erscheint er in diesem Amte durch einen anderen, namens Sneweiß, ersetzt. (Nürnberger Ämterbüchlein.)

10) Ms. 325.

11) Nach frdl. Mitteilung des städtischen Archivs in Frankfurt a. M. finden sich in den dortigen Bürgerbüchern und Urkunden folgende Träger des Namens Stoß und Stolz (Stoltz): Hermann Stocz 1358, 1370; Dyderich Stocz 1376; Henne Stoß v. Cleberg 1375, 1381, 1382; Heile Stoß 1430; Dieder, Adam Stoßen sohn 1482; Dieterich Stoiß 1489; Adam Stoiß 1489; Conrad Stuß 1489. — Locze Stolze 1380; Henn Stolcz 1413; Heintz Stoltze 1432; Heinrich Stolcze 1442; Adam Stolcze 1456; Hermann Stolcze 1457; Diederich Stolcze 1459; Hans (?) Stoltz 1486. — Nachrichten über eine Auswanderung nach Nürnberg um 1415 fanden sich nicht.

auch im Mittelalter häufig vorkommenden Namensform zu tun, wobei dem Geschlechtsnamen zur Unterscheidung von Familien gleichen Namens ein Beiname unter Voraussetzung eines »genannt« angefügt wurde, so daß also der vollständige Name etwa Michael Stoß von Frankfurt genannt Stoltz gelautet hätte.

Ein Umstand scheint zwingend darauf zu deuten, daß ein Träger des Namens Stoß in dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts in Nürnberg wohnhaft war. Im Jahre 1446 wurde nämlich ein Heinrich Stos Meister beim Gürtlerhandwerk [12]), ohne daß wir von einer Erwerbung des Bürgerrechtes durch diesen hören; er mußte also der Sohn eines Nürnberger Bürgers Stos sein und da kann eben kein anderer als jener »Michel Stoß« in Betracht kommen; auch die Gleichheit des Handwerks deutet ja ohne weiteres auf ihn.

So wäre also unser Veit Stoß in der Tat der Sohn jenes Michael Stoß von Frankfurt gen. Stoltz und seine Herkunft von Frankfurt erwiesen? Ich glaube nicht, daß die Erledigung der Frage auch jetzt so ganz glatt liegt. Stoß ist nach Neudörffers bekannter Angabe über das Todesjahr des Meisters frühestens 1438 geboren [13]); da scheint mir denn die zeitliche Spannung zwischen dem Jahre 1415, in welchem »Michel Stoltz«, selbstverständlich und vorschriftsgemäß als verheirateter Mann [14]), das Meisterrecht beim Gürtlerhandwerk erwarb, und dem Geburtsjahre eine allzu große zu sein. Auch jener Heinrich Stos (oder vielleicht richtiger Stoltz) dürfte wohl nicht in Betracht kommen, da er erst acht Jahre nach Veits Geburt zum Meisterrecht gelangte.

So scheint es nicht ohne Wert, zu untersuchen, ob sich nicht Beziehungen zu jenen beiden obengenannten schwäbischen Städten, die nachweislich als Wohnsitze von Trägern des Namens Stoß im 15. Jahrhundert erscheinen, ergeben.

Für Ravensburg besitzen wir Nachrichten über eine dort ansässige Familie Stoß (Stouß), welche bis in das letzte Viertel des 14. Jahrhunderts zurückreichen. Schon 1379 wird ein Hans Stoß Bürger daselbst [16]). Im Jahre 1411 (oder 1413) ist ein Claus Stoß neben einem Glied der berühmten Kaufmannsfamilie der Huntpiß Bürgermeister [15]). Derselbe oder ein Sohn mag jener Claus Stoß (Stöß) gewesen sein, der 1433 einen Hof zu Ramsee verkaufte [17]). Peter

[12]) Bürger- u. Meisterbuch im Kreisarchiv Nürnberg, Ms. 234, fol. 56 a: Heintz stos gürtler [wird Meister] [14]46.

[13]) Daun, a. a. O. S. 3, zitiert die Quellen, die 1447 als Geburtsjahr nennen.

[14]) »Eine Vorbedingung für die Erlangung des Bürgerrechts und damit in zweiter Linie für den selbständigen Handwerksbetrieb war die Heirat.« Mummenhoff, Der Handwerker in der deutsch. Vergangenheit S. 101.

[15]) Hafner, Geschichte der Stadt Ravensburg, 1887, S. 177.

[16]) Ebenda, S. 89 und 168.

[17]) Baumann, Ein Humpißisches Copialbuch des fünfzehnten Jahrhunderts. Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, 32. Bd., S. 99 und 100.

Stoß stiftete (vor 1434) einen alljährlich am 12. August zu haltenden Jahrtag im Spital zu Ravensburg [18].

1437 (20. März) erscheint sodann ein Vͦlrich Stoß (Stouß) in einem Bürgschaftsrevers für Ytal Huntpiß, Bürgermeister zu Ravensburg [19]. Dieser Ulrich ist uns nun dadurch besonders bemerkenswert, daß er auch in nur wenig späteren Nürnberger Archivalien begegnet. Das K. Kreisarchiv Nürnberg besitzt ein aus Breslau vom 29. November 1444 datiertes Originalschreiben eines Ravensburger Kaufmanns Vͦlrich Stoß an Oschwalt Manger, einen Faktor oder Mitglied der Huntpißkompagnie, der zu Nürnberg bei Ulrich Stark in der Herberge liegt [20]. Er berichtet darin über seine Einkäufe an polnischem Wachs, von dem er mehrere Wagenladungen, teils direkt, teils über Leipzig, nach Nürnberg dirigiert habe und gibt Anweisung zum Verkaufe oder Weitertransport. Unter denjenigen Persönlichkeiten, an welche die Ware zum Verkaufe weitergehen solle, erscheint auch des Schreibers Bruder Jos (= Jodocus) Stoß in Ravensburg. Über dessen Familie erfahren wir dann einige Nachrichten aus dem Schreiben eines zweiten Ravensburger Kaufmanns vom gleichen Tage, eines gewissen Hans Lüttein [21], offenbar eines Kompagnons jenes Ulrich Stoß, an diesen Jos. Er läßt darin die Kinder des Adressaten (Agnes, Ursula und Claus) grüßen und bietet dem Letztgenannten, wenn er Weihnachten (nach Nürnberg?) ausreiten wolle, ein Pferd an.

Was nun endlich die Dinkelsbühler Stoß betrifft, so nennen die dortigen Urkunden einen Fritz Stoß, Bürger zu Dinkelsbühl, der im Jahre 1445 (22. Mai) mit seiner Ehefrau Katherina einen Jahrtag für seinen Vater Konrad Stoß und seinen gleichfalls schon verstorbenen Sohn Thomas im Karmeliterkloster zu Dinkelsbühl stiftet [22]. Dieser Fritz Stoß, dessen Handwerk nicht angegeben wird, starb vor 1452, wie eine von seiner Ehefrau am 7. Oktober 1452 ausgestellte Urkunde erweist, in der sie diese Jahrtagstiftung erneuert [23].

[18]) Hafner, S. 310.

[19]) Baumann, a. a. O. S. 156, Nr. 108. Die Schreibung des Namens wechselt in der Urkunde zwischen Stos, Stoß und Stouß.

[20]) Acta des sog. siebenfarb. Alphabets, Nr. 35. Leider fehlt das Siegel. Ebenso war es mir bisher nicht möglich ein Siegel eines der anderen Ravensburger Stoß zu erhalten. Eine Anfrage in Ravensburg blieb leider ohne Ergebnis.

[21]) Ein gewisser Peter Lütin wird in einem Schreiben des Nürnberger Rates an Ravensburg aus dem Jahre 1443 genannt. Auch damals lagen Kaufleute von der Gesellschaft der Huntpiß und Muntprat bei Ulrich Stark in der Herberge (Nürnberger Briefbücher Bd. XVI, S. 46 b).

[22]) Kopialbuch des Karmeliterklosters zu Dinkelsbühl, genannt Liber antiquus literarum, Littera B, im K. Kreisarchiv Nürnberg, Ansbacher Salbücher Nr. 32, fol. 29 b ff.

[23]) Abschrift im Kopialbuch des gleichen Klosters, Ansbacher Salbücher Nr. 31, betitelt: Littera A., Liber continens litteras fundationum vidimatas conventus Dinckelsbühlani, fol. 100 ff. Revers des Klosters in ersterem Kopialbuch fol. 83 a mit Angabe der Personen, deren nach dem Willen der Stifterin außerdem noch gedacht werden soll. Es sind dies Hans Mayr, Margaretha, dessen Ehefrau, Haintz Hofman, der Stifterin Vater, und Katherina, ihre Mutter, Katherina, ihre Schwester, Georg Hofman, ein Priester, und Margretha Ydermannyn. (Den Revers habe ich in der Beilage abgedruckt.)

Ob die Ravensburger und Dinkelsbühler Stoß zusammenhängen, was recht wohl möglich wäre, ließ sich vorerst nicht feststellen. An manchen historischen Beziehungen zwischen beiden Städten fehlt es ja nicht. So wurde das Karmeliterkloster zu Ravensburg eben durch Karmelitermönche, die von Dinkelsbühl dahin berufen wurden, im Jahre 1350 begründet, und beide Klöster hatten noch später gemeinsame Eigentümlichkeiten in ihren Einrichtungen.

Es entsteht nun die Frage: hat unser Nürnberger Meister einer dieser schwäbischen Städte bzw. Familien und welcher angehört?

Es läßt sich nicht leugnen, daß gewisse Züge in Stoß Charakter, wie sein eigensinniges und unzugängliches Versteifen auf sein angebliches Recht, wie es z. B. im Bannerprozeß und bei sonstigen Konflikten mit dem Nürnberger Rate hervortritt, sein sehr ausgebildeter Erwerbssinn, die rege Wanderlust, recht gut zu dem Bilde eines Schwaben passen würden.

Sehen wir einmal zu, was für einen Zusammenhang mit Ravensburg sprechen könnte! Da wäre etwa hinzuweisen auf seine langjährigen Beziehungen zu Polen und Krakau, wobei die kaufmännischen Unternehmungen der Ravensburger Stoß in diesem Lande, für welche wir oben gewichtige Zeugnisse beibringen konnten, Anknüpfungspunkte und Rückhalt geboten hätten. Vielleicht könnte man noch auf zwei andere Momente hinweisen: den Vornamen Veit und das Stoßsche Monogramm. Der Name Veit ist während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Nürnberg direkt selten, dagegen dürfen wir bestimmt annehmen, daß er in Ravensburg sehr verbreitet war. Genoß doch die nahe der Stadt auf dem Veitsberg sich erhebende St. Veitskapelle einen großen Ruf in ganz Schwaben als Wallfahrtsort für solche, die an »St. Veits Plage« d. h. Epilepsie litten. Am Tage des h. Veit (15. Juni) nahm auch ein Jahrmarkt, der 14 Tage dauerte, seinen Anfang.

Sodann möchte ich einmal die Frage aufwerfen, ob wir nicht in dem bekannten Handzeichen des Veit Stoß, jenem offenen Dreieck mit Kreuz



ein mit kaufmännischen Usancen zusammenhängendes Zeichen, also etwa ein Ballenzeichen, eine Handelsmarke des Stoßschen Hauses sehen dürfen? Bekanntlich spielte das sog. Ballenzeichen eine bedeutsame Rolle im mittelalterlichen Handelswesen[24]). Mit ihm wurden seitens der Faktoren oder auch der Ballenbinder die den einzelnen Handelshäusern zugehörenden Ballen und Frachtstücke offiziell und ein für alle Male in gleicher Weise bezeichnet. Wir wissen z. B. aus Braunschweig, daß in der dortigen Kaufmannsherberge diese Zeichen der einzelnen Firmen an die Wand gemalt waren, damit »die trager wyßen dornach zu

[24]) Es war sogar Gegenstand königlicher Verleihung. So gibt König Sigmund 1427 dem Hans Coler von Isny ein »pallenzeichen« für sein Siegel. Altmann, Urkunden Kaiser Sigmunds, Regest Nr. 6868.

laden«. Aber noch mehr: die im Dienste der großen Handelshäuser stehenden Faktoren oder »Handelsdiener«, jüngere noch unselbständige Kaufleute oder auch jüngere Kompagnons der Handelsgesellschaften, bedienten sich dieser Zeichen bei der Korrespondenz mit ihrem Chef bzw. ihrer Firma zur Besiegelung der Briefe; oft ist das Zeichen sogar nochmals außen auf das Schreiben gemalt, offenbar für den Fall, daß das Siegel irgendwelchen Schaden leiden würde.

Zur Vergleichung mit dem Stoßschen Handzeichen habe ich hier eine Reihe von Ballen- bzw. Firmenzeichen wiedergegeben, wie sie sich auf Geschäftsbriefen des hiesigen Archives finden; diese gehören dem Jahre 1444 an und sind zumeist aus den großen Stapelplätzen für den polnischen Handel, Warschau, Krakau und Breslau, datiert:



[25])

Die Verwandtschaft des Stoßschen Handzeichens mit diesen Handelsmarken läßt sich nicht leugnen.

Die hier erörterte Möglichkeit eines Zusammenhangs mit Ravensburg zugegeben, entsteht aber die sehr schwierige Frage, wer der Träger dieser Beziehungen gewesen sein könnte? Daß Ravensburger Kaufleute des Namens Stoß in Nürnberg ab- und zuritten, wurde oben bemerkt, von einer dauernden Niederlassung eines derselben wissen wir aber nichts. Und doch mußte Veit Stoß gleich jenem Heintz Stos (vgl. oben) das Bürgerrecht als Sohn eines Nürnberger Bürgers oder Bürgerin besessen haben, da er es nicht selbst erwarb. Daß jener Michel Stoß von 1415 als Frankfurter hierfür nicht in Betracht kommt, haben wir oben gesehen; auch würde dies seine ausdrückliche Bezeichnung als Handwerker (Gürtler) ausschließen.

Angesichts dieser Schwierigkeiten scheinen doch vielleicht die Dinkelsbühler Urkunden die befriedigend-

[25]) Dieses Zeichen entstammt nicht den hier erwähnten Geschäftsbriefen, sondern den Nünrbergischen Briefbüchern (XXI, fol. 147 a) und ist das Ballenzeichen des Marcus Landauer, des Sohnes des Malers Berthold Landauer.

Natürlich wäre es ja nicht ausgeschlossen, daß es sich bei dem Stoß'schen Handzeichen lediglich um eine Art Hausmarke — ein Beispiel einer solchen von kunstgeschichtlichem Interesse (Herlin) bildet Haack, Herlin, Tafel 11, ab — möglicherweise sogar um ein Steinmetzzeichen (vgl. über eine solche Tätigkeit des Meisters den zweiten Beitrag) handelt; vielleicht hat Stoß dieses Zeichen auch aus der väterlichen Werkstatt übernommen, wie dies ähnlich bei Schongauer, dem Goldschmiedsohn, der Fall sein dürfte. Erwähnt sei, daß auch Stoß' Söhne, z. B. der Prior Andreas des Nürnberger Karmeliterklosters mit diesem väterlichen Handzeichen siegelten.

Wie in ihrer äußern Gestaltung berühren sich ja alle diese Zeichen (einschließlich der Ballenzeichen und mittelalterlichen Fabrikmarken) in ihrer Bedeutung aufs engste: sie sind ein Eigentumsstempel, bestimmt den damit gezeichneten Gegenstand gegen körperlichen — und übertragen auf das künstlerische Schaffen — gegen geistigen Diebstahl zu schützen.

ste Lösung zu bieten. Dort wird, wie wir sahen, eine Katharina Stoß 1445 und 1452 als Ehefrau bzw. Witwe des Fritz Stoß genannt. Sollten wir nun nicht annehmen dürfen, daß diese Katharina Stoß identisch ist mit jener »Wurckerin« Kathrein Stoßin, die 1454 das Bürgerrecht in Nürnberg erwarb?[26]) Unser Bildschnitzer wäre also dann ca. 1438 als Sohn jenes Fritz Stoß geboren und die Mutter hätte nach dem 1452 erfolgten Tode des Vaters den etwa 15 jährigen Veit nach Nürnberg gebracht, um den Knaben, dessen Talent wohl frühzeitig hervortrat, einem tüchtigen Lehrmeister zu übergeben. Den ersten Unterricht mag er etwa schon bei jenem Dinkelsbühler Meister, welcher unten besprochen werden soll, empfangen haben. Wir wissen zwar nichts von direkten Beziehungen Stoß' zu Dinkelsbühl, immerhin möchte ich doch auf die eine Tatsache hinweisen, daß ein Sohn des Bildschnitzers, Dr. Andreas Stoß, als Prior an die Spitze des Nürnberger Konvents eben jener Karmeliter trat, zu deren Kloster in Dinkelsbühl die Stoßsche Familie so enge Beziehungen gepflogen hatte. Bekanntlich fertigte Stoß (nach 1520) auch eine »tafell von holtz« auf den Choraltar des Nürnberger Karmeliterklosters.

Vielleicht lassen sich doch auch noch einige allgemeine Gesichtspunkte hervorheben, die eher für Schwaben insbesondere das urkundlich gut gestützte Dinkels-

[26]) Bürger- u. Meisterbuch im Kreisarchiv Nürnberg, Ms. Nr. 234, fol. 204 a: Newpurger züm Newen Räte Eingenomen In Anno (14) Quinquagesimo quarto. Kathrein Stoßin ein Wurckerin dedit 2 gulden. Damit wurde auch der Sohn Bürger. Vgl. das zwar spätere, aber wohl nur älteres Herkommen bestätigende Ratsdekret vom 15. April 1483 (Ratsbücher III, fol. 266 a): Item es ist ertailt, so hinfüro jemant hie burger wurt, so söllen desselben eeliche unverheirate kinder das burgerrecht mit denselben iren eltern haben und geprauchen, welche aber verheiratt weren, die söllen das burgerrecht nicht haben, sie empfahen denne das in sunderhait, act, feria 3, post dominiam misericordiam domini anno eiusdem (14)83.

Diese Handwerksbezeichnung »Wurckerin« ist in Nürnberg ganz vereinzelt. Wir haben darunter unzweifelhaft eine Verfertigerin von Wirkteppischen aller Art zu verstehen. Es ist ja bekannt, daß sich das Mittelalter sowohl zu profanen als auch sakralen Zwecken des Wirkteppichs zur Bespannung der Wände, Bedeckung von Tischen, Truhen und Sesseln, zu Fußteppichen usw. in sehr ausgebreitetem Maße bediente. In der Kirche gebrauchte man die »gewurkten tebich«, wie sie die mittelalterlichen Schatzverzeichnisse nennen, zur Verkleidung der Wände an hohen Festtagen — prächtige Gobelins dieser Art besitzen ja noch die Nürnberger Hauptkirchen — als »furhenglein« vor die Bilder usw.

Über die Nürnberger Produktion an solchen Wirkteppichen hat sich Hampe im Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums, 1. Teil, S. 115, Anm. 55, geäußert. Nach ihm kommen als Sitz dieser Fabrikation im 15. Jahrhundert vor allem die Nürnberger Frauenklöster in Betracht. Im Jahre 1458 ließ der böhmische Kanzler Procop v. Rabenstein 4 »Teppich« in Nürnberg anfertigen. Vermittler war Jobst Tetzel. (Nürnb. Briefbücher 28, fol. 9.)

Ob diese »Wurckerin« etwa identisch ist mit einer 1473 verstorbenen »Kathrein beyrlachmacherin« (offenbar verschrieben aus »leilachmacherin«, d. h. Leinenweberin, Totenbuch von St. Lorenz im Kreisarchiv Nürnberg, fol. 27 b, »Am mitwoch vor Oswalde (!) lewt man der Kathrein beyrlach macherin auff dem neuen paw«.) muß dahingestellt bleiben. Die Möglichkeit, daß Stoß »auf dem Neuen Bau« in Nürnberg gewohnt habe, ist ja nach dem ersten Stoßaufsatz (vgl. Anm. 25) gegeben.

Bei alledem erinnert man sich unwillkürlich an einen der frühesten Stiche Stoß', der Maria als Weberin darstellt, während der Kleine zu ihren Füßen spielt und der Zimmermann Joseph im Hintergrunde mit einem großen Bohrer arbeitet.

bühl als für irgendeine andere deutsche Landschaft[27]) sprechen. Wenn wir üblicherweise das der deutschen Kunst des Mittelalters zugehörige Gebiet in Provinzen einteilen, je nach dem ausschließlichen oder überwiegenden Einfluß einer bestimmten Kunst- oder Meisterart (oder wohl auch Unart), so sind die Grenzen zweier benachbarter Territorien vielleicht kaum irgendwo in Süddeutschland so verwischt und ineinanderfließend wie zwischen Nürnberg und dem östlichen Schwaben während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts und längere Zeit darüber hinaus[28]). Nach schwäbischen Vorbildern und unter der Leitung eines schwäbischen Meisters (Heinzelmann), wuchs seit 1439 der stolze Hallenchor vor St. Lorenz in die Lüfte, ein schwäbischer Baumeister (Felber) half während der Hussitenstürme Nürnberg mit einer Mauerwehr umgürten, die wiederum ulmisches Geschütz bestückte; ein Schwabe (Kugler) leitete den Ausbau der Türme von St. Sebald. Der Nürnberger Maler Konrad Luckempach, um auch auf diesem Gebiet einen Namen zu nennen, war ein Kind der schwäbischen Erde (Schwäbisch-Hall); 1476 baute ein Ulmer eine Orgel bei St. Lorenzen. Andererseits, um gleich an das letztere Beispiel anzuknüpfen, erbaten sich die Ulmer 1438 einen Nürnberger Schreiner für das »orgelwerk« ihres Münsters, noch 1478 nahm der Nördlinger Herlin[29]) die Hilfe eines Nürnberger Bildschnitzers in Anspruch. Was sodann unser Dinkelsbühl insbesondere betrifft, so ist das bedeutentste erhaltene Altarwerk der dortigen Georgskirche aus älterer Zeit, die Kreuzigung eines unbekannten Meisters, so ausgesprochen nürnbergisch, wie nur irgendeine Arbeit aus der Werkstatt der Pleydenwurf und Wolgemut.

---

[27]) Noch 1492 tritt ein Hans Stos als Vertreter der Bauernschaft von Sinnbronn (nahe bei Dinkelsbühl) in einem Rechtsstreit der letzteren mit einem M. Schönherr auf. Schiedsrichter waren neben andern zwei Dinkelsbühler Ratsherren (Urk. der Gde. Sinnbronn im Kr.-Arch. Nürnbg.). 1444 wird ein Hanns Stoß in Hettingen (Fürstentum Hohenzollern-Sigmaringen) urkundlich genannt. Woher der 1476 Bürger in Nürnberg gewordene »Fritz Stoß« stammt, wissen wir leider nicht.

[28]) Es entspricht dies auch den regen politischen Beziehungen zwischen den schwäbischen Reichsstädten und Nürnberg, die zeitweilig in direkten Bundesverträgen Ausdruck fanden.

[29]) Vielleicht darf in diesem Zusammenhang einmal darauf hingewiesen werden, daß sich der Name eines Ulrich Herlin in Nürnberg während der 30er Jahre des 15. Jahrh. als eines in Diensten des Nürnberger Rates stehenden und sehr häufig zur Erledigung auswärtiger Geschäfte herangezogenen reitenden Dieners (»Einrössers«) findet.

Nicht eigentlich auf dem künstlerischen Gebiete liegend, aber für die Beleuchtung der engen kulturellen Beziehungen von einigem Werte ist ein Prozeß, der sich im Jahre 1447 vor dem Landgericht des Burggraftums Nürnberg abspielte. Damals belangte der Nürnberger Augenarzt Michael den Meister Erhard, »werckmaister« von Dinkelsbühl — aus den Nürnberger Briefbüchern wissen wir, daß er Zimmermann war — auf 3 fl. Kurkosten, die er »vmb in verdint hot, da er in an den augen geerczeneyt het«, Noch drei weitere Dinkelsbühler Bürger und Bürgerinnen waren damals mit ihrer Arztrechnung im Rückstand und wurden von Meister Michael verklagt. (Landgerichtsmanualien, VII, fol. 14 a, Briefbücher XVIII fol. 356 b.)

Beilage.

Revers des Priors und Konvents des Karmeliterklosters zu Dinkelsbühl gegenüber Katharina Stoß über die Begehung eines Jahrtages für genannte Personen. 1452, 9. Oktober.

Copia Fritz Stoßin.

Ich bruder Johanns von Creulsshain, auf die zeit prior, und wir der convent gemainlich des closters zu Dinkelspuhel, unser l. frauen brüder ordens, bekennen offenlich für uns und alle unser nachkomen mit disem briefe und tün kund allermenglich, wan das ist, das uns die fromme Katherina, Fritzen Stoßen seligen eliche witwe, burgerin zu Dinkelspuhel, lauterlich durch gotz und der nachbenanten selen und irer sele trostes und hails willen verschrieben und vermacht hat drew pfund gemainer münß der stat werung zü Dinkelspuhel jerlichs und ewigs vorzinß außer irem ainem tagwerk wismads zwischen Ober Michelbach und Bernatzwende an dem bach, an des Feuchtwangers und Hainrich Werntzers wisen gelegen, allerjerlich auf s. Johans tag zu sunwenden zu geben etc., nach laut und sage des besigelten briefs, den si uns daruber gegeben hat; darumbe mit veraintem, gutem willen und wolbedachtem mute, so haben wir ir widerumb gelopt versprochen und verhaißen..., das wir... nu füro in ewig zeit des egenanten irs mans Fritzen Stoßen jartag began sullen und wöllen jeglichs jars allain und besunder auf s. Johannstag zu Sunwenden oder in den nechsten acht tagen vor oder nach allewegen an dem abent mit ainer gesungen vigili und on morens mit ainer selmeße mit kerzen zu stecken und andern götlichen ordnungen... und des alles zu warem offem urkund, so han ich vorgenanter bruder Johans prior mein priorat-insigel offenlich gehenkt an disen briefe, der geben ist auf s. Dionysius tag etc. 1452. (Folgen noch die Namen der Personen, derer bei Begehung des Jahrtags gedacht werden solle, darunter Haintz und Katherina Hofman, der Stifterin Eltern.)

ANHANG.

Hanns Maler von Dinkelsbühl. 1444—1455.

In seiner von warmherziger Begeisterung durchdrungenen Schilderung einer kunsthistorischen Wanderfahrt nach einer »verschollenen Reichsstadt«, dem alten Dinkelsbühl [30]), kommt Lübke auch auf die noch erhaltenen mittelalterlichen Altäre der St. Georgskirche zu sprechen und äußert sich folgendermaßen:

»Soviel Interessantes diese großartige Kirche in ihrer inneren Ausrüstung bietet, so wenig hat sich von der übrigen ohne Zweifel reichen Ausstattung erhalten.... Dennoch sind einige bemerkenswerte Werke des Mittelalters erhalten geblieben, welche seinerzeit auch Waagens Aufmerksamkeit gefesselt haben. Ein Altar

30) Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1890.

im linken Seitenschiff enthält im Innern die geschnitzten und bemalten Figuren vom h. Florian... und 2 weiblichen Heiligen: schwäbische Arbeiten von mittlerem Wert, etwa aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Die Flügel zeigen im Innern 4 Szenen aus der Jugendgeschichte Christi, außen St. Florian und eine weibliche Heilige. Diese Werke, welche schon von Waagen dem Friedrich Herlin zugeschrieben wurden, zeichnen sich durch milden, feinen Charakter der Gestalten und ein tiefes Kolorit aus, in welchen der Einfluß Rogiers van der Weyden unverkennbar ist. Ein anderer Altar im rechten Seitenschiff enthält geschnitzte Halbfiguren von mäßigem Wert, an den Flügeln kleine gemalte Marterszenen, ebenfalls von geringer Bedeutung. Ein ungleich wichtigeres Werk, ehemals offenbar der Hochaltar, jetzt über dem nördlichen Chorportal angebracht, enthält eine große Darstellung des Gekreuzigten samt den beiden Schächern mit reichen Volksgruppen voll Ausdruck und Charakter. Höchst eigentümlich ist, daß Christus in ganzer Figur als bemaltes Holzschnitzwerk plastisch heraustritt. Die Bewegung in diesem bedeutenden Werk, welches schon Waagen als eine der vorzüglichsten Schöpfungen Herlins bezeichnet hat, sind wie bei den meisten Flanderern noch herzlich steif, aber alles voll Empfindung, besonders die Gruppe der Frauen, welche die ohnmächtige Maria umgeben; auch in den ausdrucksvollen Männer- und Greisenköpfen verrät sich ein tiefes künstlerisches Gefühl.... So besitzt denn die Kirche zwei ansehnliche Werke jenes alten schwäbischen Meisters von Nördlingen, der als einer der frühesten Maler dasteht, welche die flandrische Kunst bei uns einführten und damit einen durchgreifenden Umschwung der deutschen Kunst bewirkten.«

Zweien dieser Altäre, nämlich dem von Lübke an erster Stelle besprochenen, sodann der Kreuzigung, hat 10 Jahre später Haack in seiner Monographie über Herlin [31]) eine längere Besprechung und kritische Würdigung gewidmet. Er weicht in seinen Ergebnissen von Lübke oder vielmehr Waagen, dem Lübke vorbehaltlos folgt, erheblich ab. So will er die Kreuzigung dem Herlin keinesfalls geben, sondern weist sie der Nürnberger Schule zu. Ebenso will er in dem Floriansaltar des linken Seitenschiffes trotz mancher Übereinstimmung mit der Art des Herlin ein Jugendwerk des Zeitblom sehen. Den Altar des rechten Seitenschiffes, dessen Schnitzwerken und Darstellungen Lübke nur geringen Wert beilegt, bespricht Haack nicht.

Angesichts so zahlreicher noch ungelöster Fragen, welche die Altäre der Dinkelsbühler Georgenkirche bieten und im Anschluß an meine bisherigen Ausführungen welche die noch recht ungeklärte Frage nach den historischen Zusammenhängen und Grundlagen der Stoßschen Kunst einer neuen Betrachtung zuzuführen ver-

---

[31]) Friedrich Herlin, sein Leben und seine Werke, Straßburg 1900. Ob nicht vielleicht auch Herlin persönliche Beziehungen zu Dinkelsbühl hatte? Wenn Haack sagt, daß seine Ehefrau eine geborene Berlin war, so dürfte dieser Umstand eher auf Dinkelsbühl als Nördlingen weisen, denn der Name Berlin begegnet uns gerade in Dinkelsbühler Urkunden auf Schritt und Tritt als ein hochangesehenes und ratsfähiges Geschlecht.

suchen, ist es vielleicht von Wert den Namen eines in der schwäbischen Kunstgeschichte noch unbekannten Dinkelsbühler Malers kennen zu lernen, der urkundlich den vierziger und fünfziger Jahren des 15. Jahrhunderts angehört.

In Dinkelsbühler und Nürnberger Archivalien der genannten Jahrzehnte erscheint nämlich ein Hanns maler von Dinkelsbühl. Man könnte ja wohl zunächst an einen Familiennamen denken, doch stieß ich in den sehr zahlreichen sonstigen Dinkelsbühler Urkunden, die mir anläßlich meiner Nachforschungen bekannt wurden, niemals auf eine Familie dieses Namens. Andererseits wollte es mir aber auch nicht gelingen, den Familiennamen des Künstlers festzustellen.

Erstmals kommt der Name unseres Malers in einem Nürnberger Aktenstück vor, das ihn in ein gefährliches Abenteuer verstrickt erscheinen läßt. Er wurde nämlich am 17. März 1444 in der Nähe Nürnbergs (im Entengraben zwischen der Reichsstadt und Schwabach) nebst einem Reisegefährten Claus Setzing von Lindau, von bewaffneten Knechten in Diensten eines Befehders der Stadt Nürnberg, namens Jorg Auer, überfallen; dem Maler wurden dabei 71 fl. in bar, also eine sehr bedeutende Summe, abgenommen. Außerdem mußten beide versprechen je weitere 24 fl. für ihre Freilassung zu bezahlen. Als Bürgen benannte der Maler die »alt Kastnerin« zu Schwabach, der Lindauer die Altpeckin daselbst. Die Überfallenen wandten sich beschwerdeführend an den Nürnberger Rat. Dieser nahm ein Protokoll über die Angelegenheit auf [32]), was er aber im übrigen für Schritte tat, wissen wir nicht; dagegen erfahren wir aus Klageakten des kaiserlichen Landgerichts des Burggrafentums Nürnberg [33]), daß sowohl der Dinkelsbühler Maler wie sein Leidensgefährte die 24 fl. Lösegeld wirklich bei ihren Schwabacher Bürgen hinterlegten. Beide klagten nämlich in der zu Erlangen am 28. Mai 1444 abgehaltenen Sitzung jenes kaiserlichen Landgerichts auf Herausgabe dieser 24 fl., die sie bei ihren Bürgen — sie werden hier die »Jörg Beringerin zu Swabach« und Peter Vlbeck genannt — deponiert hätten. Die Stegreifritter hatten sich also nicht getraut diese Summen wirklich zu erheben. Die Sache beschäftigte das kaiserliche Landgericht noch zweimal in seinen Sitzungen vom 30. Juni und 2. September 1444 und scheint für den Maler einen befriedigenden Abschluß gefunden zu haben.

Zum dritten und leider zum letzten Male erwähnen die uns vorliegenden Archivalien den Maler in einer Urkunde vom Jahre 1455; er verkaufte damals zugleich mit seiner Ehefrau Barbara dem Karmeliterkloster zu Dinkelsbühl einen Garten und Acker vor dem Wörnitzer Tor um 35 fl. Rh. [34]).

---

32) Siehe Beilage I.

33) Siehe Beilage II.

34) Siehe Beilage III. Im Zusammenhang mit den obigen archivalischen Mitteilungen zur älteren Dinkelsbühler Malereigeschichte dürfte vielleicht noch von Interesse sein, daß in dem gleichen Kopialbuch des Dinkelsbühler Karmeliterklosters, dem wir diese Urkunde von 1455 entnehmen, fol. 291 b, ein Bildmacher und Hafner Meister Ulrich in Dinkelsbühl genannt wird. Im Jahre 1424 verkaufte ein gewisser Lupolt Hefner dem »frummen beschaiden Maister Vlrichen, dem Hefner, dem Bildmacher, auch burger zu

Beilagen.

I.

Protokoll über die Aussagen des Hanns Moler von Dinkelsbühl und des Claus Setzing von Lindau vor dem Nürnberger Rate, einen räuberischen Überfall durch die Knechte des Jörg Auer betr. 1444. (Akten des siebenfarb. Alphabets im Kreisarchiv Nürnberg. Alt Gelb P Nr. 33.)

Anno etc. [14]44.

Hanns Moler von Dinkelspuh(el) und Claus Setzing von Lindaw haben dem rate zu Nuremberg furbracht, wie si am eritag nach dem suntag oculi in eodem anno von vier reisigen knechten im Entengraben überritten wurden; die hetten in genomen nemlich dem Maler 41 guldin am barem gelt, darunder wern 3 guldin an golde, und hetten dem benanten Clausen bei 3½ guldin oder 4 guldin genommen, si darzu gefangen, gen holz (= in den Wald) gefüret, geschetzt (= mit Lösegeld belegt), ir ieglichen umb 24 guldin. das hoben si mußen verbürgen mit zwein burgern zu Swabach, nämlich dem [recte der] Maler [mit] der alten Kastnerin und der egenant Clause mit [der] Altpekin; die burgschaft wer als vor Swabach geschehen. dieselben vier nennten sich Trechsel, Jacob von Meyenfels, Hanns Stoßel, Hanns Heppinger und ein[er] Renner. dieselben vier sprechen, Jorg Awer wer ir hauptman und jetzo nit bei ine. die obgenanten zwen meinten, si (die Räuber) weren zu Nuremberg ausgeritten, das (= weil) sie die von Swabach wol kennten.

II.

Protokolle des kaiserlichen Landgerichts des Burggrafentums Nürnberg über die Klagen des C. Setzing von Lindau und Hanns Malers von Dinkelsbühl gegen genannte Personen auf Herausgabe hinterlegter Gelder. 1444, 28. Mai, Manualien des Landgerichts im Kreisarchiv Nürnberg, Tomus 1443 und 1444, fol. 283b und 287 b).

Judicium in Erlangen auf donrstag vor dem hailigen pfingstag anno d. 1444.

... Claus Setzing von Lynndaw [klagt] auf die vier und zweintzig guldin oder sovil pfand, die Peter Vlbeck zu Schwabach innhat und die er selbs hinter in gelegt hat

darumb und spricht: er sei auf des hailigen römischen reichs straßen reuplichen nidergelegt, gefangen und im das sein genomen und geschetzt worden um die obengenante summ guldin oder sovil werds, hinter Vlbecken den obengenannten zu legen

---

Dinckelspuhel« einen Zins von 1 fl. rh. aus seinem Haus. Siegler ist ein gewisser Mathis Hertlin, dieser letztere kommt auch noch 1431 und 1442 vor. Sein Siegel von 1431, Dinkelsbühler Urk. im Kreisarchiv Nürnberg, zeigt einen gehenkelten Krug).

und sein gelübt damit zu lösen und zu ledigen; das er auch also geton hat und daz ist im beschehen von unwißenden lüten, der er nit waißt zu nennen und auch nichtz unfrüntlichs mit in waißt zu tun ze haben, sunder sei im das geschehen unverwart und unbesorgt und hoft und getraut zu got und dem rechten, der benante bürge solle im mit recht ledig geteilt werden und im auch sein gelt widerum behendet und undertenig werden sölle, dez kan er on ditz lantge[richts] hilf nit b[ekomen]. dampnum 100 guldin. . . .

. . . Hans maler von Dinckelspühell [klagt] auf die vier und zweintzig guldin, die Jörg Beringerin zu Swabach innhat und die er hinter sie gelegt hat.

III.

Hanns maler zu Dinkelsbühl verkauft dem Karmeliterkloster daselbst Garten und Acker von dem Wörnitzertor. 1455, 28. Juni.

(Abschrift im Kopialbuch des Karmeliterklosters Dinkelsbühl, Litera B, Ansbacher Salbücher, Nr. 32, fol. 5.)

Ich Hanns maler, burger zu Dinckelspühl, und ich Barbara, sein eliche hausfrau, bekenn offenlich für uns und all unser erben mit disem brief und tün kunt allermänigklich, das wir mit veraintem guten willen und wolbedachtem mute dem ersamen gaistlichen bruder, Petern von Creulsshaim, auf die zeite ain conventbruder deș closters zu Dinklspühl unser lieben frauen brüder ordens, und allen seinen erben und nachkummen mit disem brive jetzo recht und redlich zu ainem stätten ewigen kaufe zu kaufen gegeben haben unsern garten und acker aneinander mit iren zugehörden hie zu Dünkelspühl vor dem Wernitztor, zwischen Bartholomeus Forsters acker und Albrecht Chümlins garten gelegen an der straß gen Bermbach, für ledig unverkummert recht aigen, dann ussgenomen gewonlichen zehenden on geverde. und also süllen und müsen der vorgenannt bruder und all sein erben und nachkummen di egenannten meinen garten und acker mit allen iren nutzen, rechten und zugehörden nun fürbaß ewiglich und gerüwigklich innhaben, nießen und han zü allem recht als ander ir aigen gut on alle unser, unser erben und on allermenigklichs von unsern wegen irrung und hindernus, wann wir uns für uns und all unser erben daran aller unser recht, vordrung und ansprach gegen im und allen seinen erben und nachkummen gar und genzlich verzigen haben und verzeihen uns des jetzo mit rechter wißen in kraft ditz briefs, kainerlai vordrung, ansprach noch recht datzu noch darnach ewigklich noch nimmermer zü haben noch zü gewinnen mit kainerlai gerichten noch sachen, gaistlichen noch werntlichen, noch on gericht, in kain weise, darumb er uns also bar bezalt hat 35 guldin Rinischer, di zü unserm pessern nutz kummen sind. und also süllen wir und unser erben dem egenanten brüder Peter, seinen erben und nachkummen di egenannten garten und acker mit allen rechten und zugehörnden,

nach dem obbegriffen ist, vertigen, weren, vertreten, versprechen und verstan vor allermenigklichs irrsalung und ansprach, gaistlich und werntlich, nach aigens recht und nach der stat gewonhait zü Dinckelspühel und recht on iren schaden ungeverlich. und des alles zu warem, offem urkund, so haben wir vorgenanter Hanns maler und Barbara, sein eliche hausfrau, baide fleißig gebeten die erberen weisen Görgen Güsregen, bürger zü Dincklspühel, und den hochgelerten doctor Johannsen Geußen auch daselbs, das di irw aigne insigl on schaden in selb zü warer gezügknus und gedechtnus aller vorgeschriben sache offenlich gehenkt haben an disen brief, der geben ist auf s. Peters und s. Pauls der h. zwelf poten abend (= 28. Juni) nach Cristi geburt 1455 jare.

CARL JUSTI.

VON

ARTUR WEESE.

> **Gibt es etwas unter Göttern und Menschen Ehrwürdigeres als die Bildung der Seele. —**
>
> **Platon. Phädros.**

Die Kunstwissenschaft ist ein Spezialfach geworden. Sie war ehemals die feine Spitze historischer oder ästhetischer Studien. Nun aber ist ihr Feld erweitert und mit Schranken umgeben worden, und es dürfen in ihrem Bereich nur die durch Spezialstudien legitimierten Arbeiter ihre Kräfte probieren.

Carl Justi stellte gegenüber dem geschmeidigen Schlage behender Fachleute den großen Typus des Kunstgelehrten dar, der aus der Fülle des allgemeinen Wissens schöpfte, und in dem königlichen Schatz seiner Kenntnisse als Philosoph und Historiker, als Kenner der alten und neuen Literaturen, als Forscher im Staub der Archive, als fesselnder Erzähler und nicht zum letzten als Denker und Psychologe Haus hielt. Das künstlerische Gold lief ihm dabei in allen Formen durch die Hand, er besaß es in den gewichtigen Barren reiner Abstraktion, die er aus den Schächten der Philosophen gewonnen, er hatte es vielfältig als geprägte Münze zur Verfügung, auf der die größten Geister ihr Bild in der Umschrift aller lebenden wie toten Literatursprachen zeigten, aber jeweilen auch als Goldkörner, die er mit heiterer Geberlaune um sich verstreute, so daß alles, was er gab den köstlichen Zuschuß funkelnder Zitate und geistvoller Einfälle an sich trug. Dabei sei der unzähligen Legierungen nicht besonders gedacht, durch die er alles veredelte, was aus seinem Besitz kam. Nur wer sich an ihn wandte, um die kuranten Werte zu erhalten, die bei der Zunft Kurs haben, sah sich abgewiesen, aber fühlte dennoch in seiner Hand ein wunderbares Stück reinen Goldes, auf dem unverkennbar die Marke von Justis Geist abzulesen war.

Der stolze Reichtum, der auf jeder Seite seiner Werke ruht, und die feingearbeitete Form, in der er ihn zeigt, sind wohl der erste Eindruck, mit dem er jeden entläßt, der irgendeins seiner Bücher in die Hand nimmt.

Aber wer über Kunst redet, muß mit der eigenen Person zahlen, hat er selbst gesagt. Höher stand ihm als alles, höher selbst als die Sorge für seine schwerbefrachteten Werke, die er erst nach langjährigen Mühen aus dem Hafen seiner Studierstube entließ, der reinste Gewinn, den die geistige Arbeit in Aussicht stellt, der Ertrag für die eigne Natur. Die Persönlichkeit eines bedeutenden Mannes baut sich ganz von selbst auf, wenn der Zweck seines Handelns rein ist. Ihm war im ganzen Verlauf seines langen Schriftstellerlebens, und obschon die Besten das stolze und reichgeschnitzte Fahrzeug bewunderten, auf dem er die Meere durchfuhr, die Hand fest am Steuer und das Auge ruhig auf dem Kompaß, dessen Nadel immer nach dem Pol kalter leidenschaftsloser Erkenntnis stand. Er war zu sehr Gelehrter, um die warme und ethisch milde Gesinnung des Herzens zu offenbaren, wenn es nicht etwa geschah, indem er als Richter die Güte sprechen ließ und als Menschenkenner auch die verstecktesten Winkel der Ahnung und des Unbewußten aufsuchte, um für seinen

Helden, dem er bis in den Grund des Herzens hineinschaute, immer den Milderungsgrund der menschlichen Schwäche und der unlösbaren Widersprüche des Willens bereitzuhalten. Um so erstaunlicher ist diese Fähigkeit feinfühligen Erratens, dies psychologische Ahnungsvermögen, weil damit verbunden war das erstaunliche Wissen auf allen Gebieten der Ideengeschichte. Er handhabte gleich sicher die subtile Begriffsscheidung der platonischen und aristotelischen Philosophie, wie die ästhetischen Normen des 18. Jahrhunderts, er konnte die Charakterprobleme fremder Rassen und Zeiten erschließen und die geistigen Zusammenhänge in einem engverstrickten Netz kultureller Beziehungen entwirren. Ihn reizte es, die Aufgaben zu wechseln: Einmal ist das Gemälde dicht gefüllt mit zahlreichen Figuren, der Hintergrund tief mit weiter historischer Ferne, dann wieder konzentriert er sich in die Charakterstudie eines Einzelnen und schildert den Mikrokosmos des Einsamen als die große Welt geistigen Geschehens, in der sich die Gegensätze von Jahrhunderten treffen und neue Verbindungen eingehen. Auch kunsthistorisch hat er alle Gangarten beherrscht. Er behandelt das Kunstwerk als wissenschaftliches Objekt, als Baustein eines Systems oder als Gegenstand kritischer Kontroverse, bald als Schöpfung sublimer Kräfte, das den Lebensinhalt seines Meisters umfaßt, bald als Denkmal der Zeit und Spiegel des Geistes, in dem die großen Linien geistiger Struktur und die flüchtigsten Schatten des Empfindungslebens festgehalten sind; es ist ihm biographisches, kulturgeschichtliches und stilkritisches Material, er umspinnt es mit eignen Gedanken oder läßt es von sich selber reden; er gießt den Inhalt theologischer und biblischer Studien in das Gefäß, wie bei der Exegese der Sixtinischen Decke und er macht es zum Prüfstein ethischer und psychologischer Untersuchungen in der Analyse des Charakters Michelangelos. Mit unermüdlicher Gewandtheit stellt er sich zu jedem Problem anders, ein Meister der Methode, für jede Sache ein eignes Mittel der Erschließung zu finden und immer den Kern herauszuschälen. Er hat nie eine Frage offen gelassen. Kritische Schwierigkeiten kannte er bei der Fülle seines analytischen Instrumentariums nicht, und was er an Resultaten gewann, ward gleich Stoff der Synthese. Drei große Charaktere hat er aufgebaut: den Gelehrten, der die Geschichte der Kunst des Altertums schrieb und ein Prophet der poetischen Intuition war, den Maler, der die Objektivität der Form mit der Würde des Granden verband und das Universalgenie, das die größten Willenstaten der Kunst schuf und an gebrochenem Willen litt.

Die Meisterschaft der psychologischen Charakteristik war mehr als fachmännisches Können und Spezialistenforce; sie war das Ergebnis der Selbstdizsiplin, der er sich unterwarf, um der Klarheit und Echtheit seines Wesens willen. Der literarische Ruhm, der ihm folgte, seit er zu schreiben begonnen, war ein Glanz, für den er wohl nicht gleichgültig war, denn er ist das Licht, das in die stillen Nächte mühseliger Schreibtischarbeit hineinleuchtet, aber er war ihm nicht Ziel des Ehrgeizes und hatte nicht die Übermacht übei seinen Willen als Forscher und Gelehrter.

Wer es unternimmt, seinen Rang in der Wissenschaft festzustellen, der er diente, muß sich gegenwärtig halten, daß er in sein Spezialgebiet einen Umfang der Erfahrung und Einsicht hineintrug, der für das enge Gefäß des Faches zu groß war, aber nicht für den Stoff, den es birgt. Denn die Kunst war ihm nicht bloß »Urquell der Schönheit und das ewige Licht, dessen Abglanz er hier gesucht und geahnt«, sondern die höchste Symbolik für den Ausgleich, den der menschliche Geist zwischen der Welt des Übersinnlichen und der Wirklichkeit der Zwecke, der Materie und des Lebens erstrebt. So war für ihn nirgendwo und niemals eine Willensregung kollektiver Gemeinschaften oder individueller Kräfte denkbar, die nicht einen noch so zarten Reflex in der Kunst hervorgerufen hätte, ohne daß er je so materialistisch gedacht hätte, wie Taine, noch so systematisch wie Jacob Burck-

hardt. Denn er vermied es irgendeine Kausalität zu suchen und zu konstruieren, die die künstlerische Schöpfung unter dem Zwange metaphysischer Kräfte entstanden annimmt. Aber die psychologische Verbindung des Künstlergenies mit den Ideen und Mächten der Umwelt, die die freie Phantasie auch der Größten festhält und daher nachweisbar ist, legte er bloß, und tat dies mit dem Takt des Empfindsamen, der selbst in der Welt der Ideen lebte, als Opfer und Herr zugleich, als Gebender und Nehmender, als historischer Erzähler und lebendiger Zeuge, der die Stoßkraft der Gedanken am eignen Leibe verspürt hat und ihrer Wirkung, wie Schicksalsschlägen, unterlegen ist. Auf dem Wege, den die künstlerische Idee von ihrem unbekannten Ursprung her bis in die Form der Sichtbarkeit zurücklegt, wo sie Gestalt annimmt, fixierte er den Punkt, den sie in der Seele des produktiven Genies passiert und beobachtete hier wie in einem Brennpunkt alle Strahlen des Geisteslebens. Aber es war immer das reine Licht der Idee, das er untersuchte, und das er, in dem Medium individueller Persönlichkeit gebrochen, dennoch als einen Strahl aus der allgemeinen Ideengeschichte abzuleiten verstand. Dieser Zusammenhang mit dem geistigen Milieu, als Deszendenz oder Affinität betrachtet, war ihm der Zweck des Studiums, weil für ihn die Individualität nur als Glied dieser Kette historische Daseinsberechtigung und lebendige Bedeutung hatte. Die künstlerische Existenz des Einzelnen wurde daher auch ihm wie der Geschichtswissenschaft seiner Zeit zum Produkt der Gesamtkräfte, die einen Volkskörper durchströmen, doch verfing er sich nie in dem Dilemma, daß zwar die Evolution und ihre vorausgesetzte Gesetzmäßigkeit den persönlichen Willen auszuschalten scheint und der deterministische Zwang an Stelle des individuellen Entschlusses tritt, Kunstwille und Kunstwerk aber trotzdem ihren originalen und unabhängigen Charakter behalten, weil der göttliche Funke des Genies die einzige Lichterscheinung geblieben ist, die sich der wissenschaftlichen Bestimmung bisher entzogen hat, ganz ungerechnet den Zufall, der schließlich jedem Philosophen das Konzept stört und doch in jedes Leben bestimmend hineinspringt. Es ist ein eigner Reiz zu verfolgen, wie Justi diese Milieutheorien, die in der Luft lagen, fast ironisch beiseite schiebt und beharrlich auf die Quelle der genialen Begabung hinweist, die im Bereich der künstlerischen Schöpfung als primäre Ursache eine größere Bedeutung hat, als sonst irgendwelche metaphysische Willensenergie, von der die Jüngsten reden. Wie überall in seinem Denken, ist ihm auch bei der Untersuchung des letzten Grundes für die Entstehung des Kunstwerkes die psychologische Quelle verständlicher und erklärlicher, als die Hypothese einer Willenssuprematie des Zeitgeistes, des künstlerischen Formsinnes oder des allgemeinen Geschmackes über die spontane Willensfreiheit des einzelnen, die heutzutage über die Autonomie des Schaffenden so souverän hinweggeht, daß die klassische Kunst aus dem Schoße der Renaissance auftaucht, wie ein Mehrheitsbeschluß in einer beratenden Kommission. Deshalb hat er niemals, wie die Basler Schule, Kulturen und Stilperioden geschildert, weil jedes Schema seiner Abneigung gegen verallgemeinernde Systematik widersprach und nur die Persönlichkeit mit ihrem realen Dasein seinen Wirklichkeitssinn fesselte, obgleich er sich doch fast ausschließlich auf dem idealen Boden des geistigen Lebens bewegte. Und doch hatte er immer pragmatischen Grund unter den Füßen. Sein geheimster Zauber war, das Geistige nur als Inkarnation zu sehen und das dichtgeflochtene Gespinst von Ursache und Wirkung aufzulösen in ein zartes Netz von Gedankenfäden, die in die Hand einer höchsten Macht gelegt, keine räumliche Qualität besaßen. Oft genug trat bei ihm der Historiker zurück hinter dem Theologen, ohne daß dieser je das Wort ergriffen hätte. Aber ein stummer Gestus oder eine lange Pause im Fluß der Erzählung läßt keinen Zweifel, daß er sich nur scheute, seine Stimme laut werden zu lassen, wo die Ströme des Geschehens still in das ewige Meer münden.

Eine solche Natur war auf das Schicksal des Einsamen angewiesen. Er hatte den rückwärts gewendeten Blick des Historikers und trug den hohen Maßstab ethischer und künstlerischer Kritik in sich, den er durch unbekannte Zusammenhänge aus der Goethezeit überkommen hatte und der ihn in Gegensatz zu der Entwicklung der Dinge brachte, die in Deutschland nach dem Kriege einsetzte. Auch darin der Gelehrte vollkommener Reinzucht, daß er aus der Studierstube heraus das Leben spürte, an ihm teilnahm, es aber doch verurteilte, ist er mitten im Lebenszentrum rheinischer Regsamkeit jeder Teilnahme an dem aktiven Geschehen ausgewichen und allein geblieben. Aber das hat nicht gehindert, daß selbst die aktivste Potenz des neuen Deutschland seinen Rat einholte und hörte. Historische Skepsis wurde ihm indessen zur Negation der vorwärts drängenden und suchenden Kräfte im deutschen Geistesleben. Merkwürdig, er, dessen Sprache von dem Feuer durchdringender Beherrschung des Stoffes und erregter Anteilnahme sprühte, wenn er von dem inneren Kampfe in der Seele seiner Helden erzählte, zumal wenn sie sich der bestehenden Ordnung der Dinge entgegenstellten, war für die leidenschaftlichen Forderungen seiner Zeit taub und hörte in dem Aufruhr der Meinungen und Streitigkeiten um sich nur die Parole des Widerspruches, der seiner eignen Welt galt, als fürchte er für den Bau, den er aus den besten Bausteinen alter Systeme errichtete, — den Spolien, die der Gelehrte ohne Gewissensscheu macht — und den er wie ein Königshaus ausstattete, weil er ihn seinem Geist als Wohnung anwies. Die Sorge für diesen Wunderbau war ihm wohl die angelegentlichste Pflicht, bei der er König und Kärrner zugleich war. Was besaß er nicht an erlesenen Schätzen. Aber die Hut für das Eigne und die Acht für das Fremde waren Äußerungen eines Rechtsgefühles, das nur in der Luft der Studierstube lebte. Die imposante Gerechtigkeit seines historischen Urteils war eine Gelehrtentugend, die im Lärm des Geschehens ihren Meister verließ.

In höchster Verfeinerung traten bei ihm Fähigkeiten auf, die im Laufe mehrerer Generationen in seiner Familie ausgebildet waren.

Er entstammte einer kurhessischen Gelehrtendynastie, die schon im 18. Jahrhundert die Lehrstühle der Marburger Universität mit tüchtigen Theologen und Sprachgelehrten besetzt hielt und dem landgräflichen und kurfürstlichen Hause eng verbunden und treu ergeben geblieben war. Am 2. August 1832 in Marburg geboren, erhielt er schon in die Wiege gelegt den geschichtlichen Blick, die Gabe wissenschaftlichen Denkens, die kritische Selbständigkeit und die unabhängige Stellung zu den methodischen Aufgaben wie den Meinungen der Gelehrtenschulen und ihrer Führer. Er bezog im Frühjahr 1850 die Universität seiner Vaterstadt. »Seinem tief religiösen Sinn vertrauend« studierte er zuerst Theologie und später vornehmlich Philosophie unter der Führung von Eduard Zeller, der ihm die Gedanken Platons erschloß. Mit einer Dissertation über »die ästhetischen Elemente in der Platonschen Philosophie« erwarb er sich als Kandidat der Theologie 1859 in der philosophischen Fakultät der Universität Marburg die Doktorwürde und zugleich die venia legendi. 1867 wurde er Extraordinarius der Philosophie; 1869 Ordinarius. 1871 erhielt er den Lehrstuhl in Kiel und hatte ihn wenig mehr als ein Jahr inne, als er 1872 im Januar als Nachfolger Anton Springers die Berufung nach Bonn zum Professor der neueren Kunstgeschichte erhielt und annahm. Der Berufswechsel scheint eine innere Wendung anzudeuten, die sich diesmal indessen glatt vollzog, ihn aber früher mehr Kämpfe gekostet haben muß, als er die theologische Fakultät verließ. Denn diesmal hatte Justi den Übertritt in das neue Fach durch seine Winkelmannbiographie lange vorbereitet, er suchte nur den äußeren Anlaß, um seinen philosophischen Lehrstuhl verlassen zu können. In Bonn übernahm er die »langgewünschte Wirksamkeit als Lehrer der Kunstgeschichte« und

blieb seinem Auftrage treu bis zu seinem Rücktritt vom Amte 1901. Am 11. Dezember 1912 hat er die Augen geschlossen.

Die Winkelmannbiographie, von der 1866 der erste Band erschienen ist, 1871 der zweite Schlußband, lag abgeschlossen vor und war in sich vollendet, wie Mommsens Römische Geschichte oder Rankes Geschichte der Päpste. Ebenfalls das Werk eines Dreißigers, wurde sie der Titel unbestrittenen Anspruches, den er geltend machte, um aus der Philosophie, der ältesten Wissenschaft, in die jüngste der Kunstgeschichte überzutreten.

Offenbar waren es die Platonstudien, die den Philosophen Carl Justi auf Winkelmann gewiesen hatten. Aber als Historiker findet er von Plato, dem Schöpfer der Idee der Schönheit im Altertum, den Weg zu dem deutschen Gelehrten des 18. Jahrhunderts, der den antiken Begriff wieder aufnimmt, aber herausgeschält aus dem philosophischen System und eingefügt als Kern in eine historische Darstellung. Geschichtlich wird der Wandel der Schönheitslehre in der Kunst des Altertums klarlegt bis zu der unerreichten Höhe bei den Griechen, die der Philosoph als den Gipfel menschlicher Schöpferkraft in der Weltgeschichte feiert. Die nationale Eigenart und individuelle Kunstbegabung der antiken Völker gegenüber dem einheitlichen Begriff des Schönen ist das Thema dieser ersten Kunstgeschichte, die, auf dem damaligen Bestande der Denkmäler aufgebaut, ein neues, und zwar das einzig berechtigte Urkundenmaterial benutzte. Sie findet durch Winkelmanns Persönlichkeit gleichsam ein Gegenspiel in der neuen Zeit, indem er den griechischen Kunstsinn mit dem nordischen in Verbindung bringt und den hellenischen Geist der Antike vor dem deutschen Genius enthüllt. Aus der Vielbelesenheit des Polyhistors, aus Antiquitätenwissen und philologischen Studien heraus hatte sich dem Scharfsinn des deutschen Buchgelehrten eine Spur in die Welt der Alten eröffnet, die unmittelbar zu den Quellen der antiken Kunst und zum Ursprung unserer Kultur führte. Sein ahnungsvoller Blick drang durch die Nebel der Weihrauchopfer, die zwei Jahrhunderte der Antike gespendet hatten, hindurch und erkannte das edle Marmorbild der hellenischen Kunst, die die wahre Göttin auf dem Altar des Schönheitskultes war. Nun stand Phidias und sein Kreis als die große Sonne in dem antiken Kunstsystem vor den Augen der europäischen Archäologie, die hinter den römischen Repliken noch kaum die griechischen Originale ahnte. Geschichte und System der antiken Kunst hatten in der griechischen ihren Höhepunkt wiedergewonnen. Das Ergebnis der Winkelmannschen Kunstgeschichte war mehr eine künstlerische als eine wissenschaftliche Offenbarung, die sofort das Licht über die ganze gebildete Welt ausstrahlte. Sie war aber ebenso merkwürdig durch die Person und die Schicksale ihres Autors. Diese Odyssee war das Thema der Justischen Erzählung. Seine Biographie ist nichts als eine Bildungsgeschichte. War sie außerordentlich durch Ausgang und Ende des Helden, durch die Anfänge in der preußischen Schulmeistermisére der friderizianischen Aufklärungsepoche und durch das glänzende Bild in der römischen Villa als Familiare des Kardinals Albani, so war sie unbegreiflich durch den inneren Wandel, der aus dem Polyhistor einen Kunstlehrer machte und aus dem Bibliothekar, der im Staube der Archive über die deutsche Reichsgeschichte arbeitete, einen helläugigen Seher, der in den Marmorsälen eines römischen Kirchenfürsten den glänzenden Statuen und Reliefbildern das Geheimnis ihrer Geschichte und den Sinn ihrer Schönheit abfragte. Und dieses Leben, das den deutschen Bücherkram und die griechische Kunstherrlichkeit umspannte und seinen Weg aus der Enge der Altmark in die Freiheit der ewigen Stadt verfolgte, dargestellt als ein Geschehnis der Ideengeschichte! Von all den zahlreichen Gestalten, die in diesem lebensvollen Buche erscheinen und sich in dem engen Rahmen drängen wie in einem Miniaturbild der höfischen Prachtsäle von Dresden und Rom die Gesellschaft der schriftstellernden und dispu-

tierenden Aufklärungszeit, ist jede einzige porträtmäßig gezeichnet, aber nur als geistige Physiognomie und ideelle Persönlichkeit. Ihr Rang, ihr Wert, ihr Gehalt, ihre Kraft, ihr Lebenszweck und ihre historische Rolle sind als Gedankenwirkung in einem Schauspiel geschildert, wo Menschen und Schicksale als Ideen vorüberziehen und die Tragik und die Glorie des Helden nur im Kampf um Theorien und Lehren erscheint, wo die Szene in der Steigerung der Erfolge die Schulmeisterbaracke, den gräflichen Bibliothekssaal und die römische Statuengallerie vorführt. Die atemlose Spannung dieser ereignisarmen Erzählung wird erzeugt durch die geistigen Kräfte und literarischen Katastrophen, die über die unansehnliche Existenz eines vielbelesenen Gelehrten hereinbrechen, um ihn am Schluß in der glänzenden Rolle eines platonischen Weisen vorzuführen, der des Gottes voll der neuen Welt, Barbaren und Römern, Nord- und Südländern die griechische Schönheit der Kunst des Phidias offenbart, als wäre sie der Sinn eines langbewahrten mantischen Kultus gewesen, der endlich das Erlösungswort freigibt und die Irrenden zum Licht führt. All die Entbehrungen und Nöte, die Winkelmann auf sich nimmt, wie schließlich die Ehren und der Weltruhm, den er erntet, diese händereiche Erzählung dreht sich nur um den Schriftstellerehrgeiz einer wissenschaftlichen Arbeit und ihres Erfolges: alles um eines Buches willen. Als die Welt den Helden des siebenjährigen Krieges bewunderte, spielte sich, oft unter dem Kugelregen der preußischen Kanonen, dieses Martyrium eines Kunstpropheten ab. Aber mit den Augen dieses apollinischen Geistes betrachtet, der, das Land der Griechen mit der Seele suchend, die Sandwüsten der Buchgelehrsamkeit durchzieht und von Zeit und Gegenwart keinen Schimmer erkennt, wenn es sich nicht um literarische Dinge handelt, hat das Zeitalter Friedrichs des Großen ein anderes Gesicht, auf dem die Gedankenblässe gelehrter Theoreme ruht. Ein Jahrhundert unpolitischer Kämpfe um Ideen und Aufklärungen. Keinen Augenblick verläßt der Erzähler die Bühne dieser literarischen Welt und füllt sie immer von neuem mit geistreichen Charakterfiguren und ehrgeizigen Akteuren, die sich in dem kühlen Aufklärungsmilieu der Rokokoperiode, klar und scharf umrissen bewegen, als wären sie mit dem Grabstichel eines Stechers gezeichnet, farblos, intellektuell aufgefaßt, kritisch betrachtet, in dem physiognomischen Umrißstil, der die Lavatergalerie der Charakterköpfe um eine Reihe der wertvollsten Musterexemplare bereichert hätte, ohne daß sich je die koloristische Mannigfaltigkeit des gebrochenen Lichtes über diesen illustren Kreis entfalten kann. Keine einzige Frau tritt in dieser Gesellschaft von Ästheten, Professoren, Literaten, Kurialen und Klerikern auf. Alle Musen wachen über diesem Leben, dessen gewaltige Kämpfe und bitteren Entbehrungen einer Idee der Schönheit geweiht waren, wahre Hekatomben an Schmerzensopfern, aber sie lächeln ihm erst zu, als es fast zur Neige ging. Sie lassen ihren Diener gewähren, der in Notizen, Manuskripten, Büchern und Briefen, in Papieren und Urkunden aller Art seine Kraft verzetteln muß, führen ihn durch Glaubenskampf und Konfessionswechsel endlich in die Sammlungen Roms, wo ihm das Glück des Suchens in einem Augenblick der Intuition Ziel und Form seines Werkes enthüllten. Die Huld, die sie dem Märtyrer verwehren, wenden sie seinem Biographen zu, der ihrer freilich bedurfte, um den hellen Schein und die Wärme des verborgenen Feuers, das Winkelmann beseelte, über die Irrfahrt seines Lebens als Glanz der Erzählung und rein menschlichen Anteil an seinem Schicksal zu verbreiten. Schließlich ist es poetische Tragik, die die Prosa dieses Buches durchleuchtet, als es das gräßliche Ende des Verblendeten berichtet; ein düsterer Abschluß unmittelbar nach dem Ruhmesglanz des Erfolges.

Winkelmanns Ehrgeiz war künstlerischen Zielen zugewendet, auch darin, daß er das Instrument der deutschen Sprache auf einen Ton stimmte, der dem Stoff seiner Darstellung

würdig war. Edlere Formen konnten nicht gefunden werden für das Denkmal, das ihm in seiner Lebensgeschichte durch Carl Justi erstand. Denn Justi ist zum Schöpfer einer historischen Prosa geworden, deren intellektuelle Durchsichtigkeit und Präzision mit dem tausendfachen Feuer einer wunderbaren dialektischen Geschmeidigkeit um die Palme streitet.

Sein imposantes Wissen ist von dem wählerischen Geschmack eines verwöhnten Stilisten verwaltet, der den Stoff erst würdigt, wenn ihn die Form reizt, und der, im Gedankenkreise des französischen Rokoko nach Schätzen grabend, sein Sprachgefühl frisch erhält. Unter den tausend Anspielungen, die ihm präsent sind, findet er immer in Form und Farbe eine natürliche und gefällige Ergänzung des Gedankens, die ihn hebt, wie die blühende Jugend, die das gesetzte Alter begleitet, indem sich die zarte Gestalt des Ganymed an Jupiter Zeus anschmiegt. So viele und gewichtige Dinge er zu sagen hat, sie werden von der Grazie seiner Erzählungskunst so zierlich und elegant gereicht, als ob Kenntnise und Gelehrsamkeit eine federleichte Bürde wären. Niemand war Fachmann genug, um das Buch als Ganzes für seine Wissenschaft in Anspruch zu nehmen, aber unzählige Fachmänner der Philosophie, der Geschichte, der Literatur, der kunsthistorischen und philosophischen Forschung haben es zu Rate gezogen und bewundert. Denn er hatte die Gewissensangst und das Entdeckerglück eines philosophierenden Forschers im Reiche der Kunst als ein Erlebnis höchster Art dargestellt und dadurch der Kunstgeschichte, und der Gedankenfülle ihres Inhalts die Teilnahme aller derjenigen gewonnen, die schon durch Goethes Lebensskizze bereit waren, die ethische Angelegenheit des Winkelmannproblems ehrfürchtig zu betrachten. Nun war auch die philosophische Seite desselben des höchsten Interesses wert, und es ist nicht ohne weiteres abzulehnen, die werbende Kraft der Gedanken Platons, die die Kunst zur Sache der höchsten Bildungspflichten machten, möchte so wie dem Historiker Winkelmann selbst auch seiner Lebensgeschichte und ihrer Frucht, der kunstgeschichtlichen Disziplin zugute gekommen sein. Justi hatte das Buch als Philosoph geschrieben. Sein Kern wenigstens war philosophisch und systematisch. Denn es enthielt Frage und Antwort nach Ursprung und Sinn unserer Kunsturteile, die Justi seiner Art nach nicht als Thema des ästhetischen Kalküls sondern als historische Erscheinung im Leben eines Forschers untersuchte. Damit erweist sich auch, daß die objektive Darstellung des Historikers einen persönlichen Anteil des Menschen enthielt. Denn Justi entwickelt im Bildungsgange Winkelmanns die Gedanken, mit denen er seine eigene Überzeugung vom absoluten Werte unserer Kunsturteile aufgebaut hatte. Durch den idealistischen Charakter seiner Bildung den Anschauungen der klassischen Zeit verbunden und verwandt, brachte er den Grundsätzen Winkelmanns nicht bloß das Interesse einer historischen Angelegenheit der Philosophie entgegen, sondern eine persönliche Erregung, wie etwa jeder anderen Genealogie seines geistigen Besitzes. Die Fäden, die von dem Gedankengespinst des römischen Propheten ausgingen, endigten in seinem eignen Wesen, und es ist nicht schwer, in der angelegentlichen Vertiefung in die psychologischen Unterströme von Winkelmanns Charakter eine schnell erratende Sicherheit des Urteils zu erkennen, die auf der Erfahrung in der eignen Seele beruht, wie verschieden und anders geartet auch schließlich die Naturen des Biographen und seines Helden sonst sein möchten. Derart wurde das Winkelmannsbuch das erste Kapitel seiner eigenen Bildungsgeschichte. — Damit erklärt sich wohl auch daß dieses erste Buch ohne zeitgemäße Berechtigung erschien. Es hatte mehr persönliche als literarisch-wissenschaftliche Voraussetzungen, obgleich es, erst einmal erschienen, wie die Kunstgeschichte von 1764 nach hundert Jahren in den Kreisen der gelehrten, wie gebildeten Welt ebenfalls als die glücklich und vollkommen gefundene Lösung eines allgemeinen Problemes von allerhöchster Bedeutung sofort gebührend bewundert wurde.

Aber sein zweites Buch, der »Velasquez«, kam als Erfüllung einer Erwartung, die Justi vor dem Bilde Innocenz X. als persönliches Erlebnis klar wurde, und die er in der Zolazeit als ein Agens der realistischen Kräfte richtig erkannte. Trotzdem scheint es gewagt anzunehmen, daß der Eigenwillige sich wirklich angeschickt habe, ein Buch zu schreiben, dessen Idee in der Luft lag und von jedem Wagehals hätte in Angriff genommen werden können. Vielmehr liegt es näher als Anregung auf das philosophische Postulat hinzuweisen, das aus dem Bildungsgang des Autors, nicht aber aus der Zeitströmung sich erhob. Denn aus dem idealistischen Gedankenkreise der Neuhellenen in den logischen Gegensatz eines naturalistischen Materialismus einzudringen, um die Ergänzung in Kunst und Leben der Antipoden kennen zu lernen, war ein Arbeitsplan, der den Forscher Justi bestimmt haben konnte, da er seine Kräfte nur solchen Themen widmete, die ihm sein Geschmack nicht aber die Wissenschaft, noch weniger die Kunstmode verlockend erscheinen ließen. Der Theologe, der zu Platon gekommen war und die Geschichte der Kunst des Altertums revidierte, um die Geschehnisse der neueren Kunst zu lehren, war nicht in die Enge eines Faches zu bannen, aber noch viel weniger in die Rolle eines Schriftstellers zu nötigen, von dem man dies und das erwarten durfte und der Dinge schuldig geblieben wäre, die er gleichsam auf seinem Wege hätte mühelos auflesen und abliefern können. Genug er schrieb den Velasquez (1888).

Es war in der deutschen kunstgeschichtlichen Literatur die erste Biographie und geschichtliche Erzählung aus dem Bereich der spanischen Malerei. Für Deutschland ein neuentdecktes Land. Auch die Franzosen, wenigstens ihre großen Maler wie Manet, hatten erst in den sechziger Jahren Spanien aufgesucht und Velasquez schätzen gelernt. Justi ging als deutscher Pionier in den Prado und Escurial. Später hat er die Rechte der Mutung als Finder geltend gemacht und die spanische Kunstmark als sein Gebiet betrachtet, um dort alle Schächte abzuteufen, die irgendwo von den landfremden Künstlern, Flämen Rheinländern, Deutschen, Italienern, Griechen, jemals angeschlagen worden waren, Untersuchungen spezialistischer Art, die er in den Miszellaneen als Arbeit letzter Hand veröffentlichte.

Einstweilen galt sein Interesse dem spanischen Hofmaler Philipps IV. allein. Vielleicht ist es das glücklichste Buch seiner nie rastenden Feder. Nirgendwo hat er die historische Epik der Schilderung mit den nervösen und durchaus modernen Mitteln seiner Sprache so anziehend gemacht, als in den Bildern, die er vom spanischen Hofe, von den Generalen, Ministern, Zwergen und Narren, von der spanischen Majestät und den schriftstellernden und malenden Künstlern ihres Hofstaates entwirft. Er erzählt von der Pferdezucht in Madrid mit gleicher Sachkenntnis wie von den Atelierverhältnissen in Sevilla. Aber das Entscheidende an diesem farbenreichen und unvermittelten, gleichsam hingezauberten Buch war die Stellungnahme zum Naturalismus, den er — wohl unbeabsichtigt — durch diese historische Legitimation des Spaniers patronisierte. Künstler und Laien haben ihm sicher mehr Dank gewußt, als die Gilde, die mit ihren Interessen ganz auf deutschen und italienischen Studien festgelegt war. Auch war das Schauspiel der Inthronisation eines neuen Unsterblichen auf den Ehrensitzen der Größten neben den Vatikanischen Meistern, neben Rubens und Rembrandt, neben Dürer und Eyck um so verblüffender, weil die spanische Kunst außerhalb der großen Kulturströme aufgewachsen schien. Wie die Existenz des Velasquez, war auch das Buch über ihn in der Stille vorbereitet worden, aber ganz und gar durch Originalstudien auf weiten und oft wiederholten Reisen aufgebaut. Der Nordländer hat sich das Land erst erobern müssen und da er selbst der Überwältigte blieb, so stark und neu waren die Eindrücke, bekam sein Buch in vielen Partien die frischerlebte Un-

mittelbarkeit des Tagebuches. Und doch stand der Autor diesmal souveräner über seinem Stoff und behielt Disposition und Längenmaße scharf im Auge. Aber er ringt mit einem Erlebnis, das sich für ihn wie all seine Schicksale in der Einsamkeit des fernen Auslandes und in der längstvergangenen Welt der Geschichte abspielt und doch in der Gegenwart Aufmerksamkeit und Staunen erregt, wie das Summen einer Flugmaschine in hohen Luftregionen die Menschen drunten irritiert, selbst wenn sie Form und Gestalt des Fliegers kaum unterscheiden können. Justi schrieb als ein Kritiker, der die künstlerische Verehrung nur in der Verschwiegenheit der Studierstube in Worten fassen konnte und der voll Abscheu für die Modealtäre, auf denen die Gegenwart opferte, sich lieber dem Dienste unbekannter Götter hingab.

Velasquez war aber nur eine Episode im Leben Justis. Er hatte in Spanien Entdeckungen gemacht und ein Neuland gewonnen. Nun nach dem Ritt ins romantische Land wendete er sich den von der Forschung längst bebauten Gebieten der italienischen Kunstgeschichte zu.

Der echte Historiker ist Psychologe. Das gilt auch für den Geschichtsschreiber der Kunst, wenngleich im Augenblick die Interessen mehr für die künstlerische Form als den Künstler selbst in Anspruch genommen werden. Zwar ist die Psychologie auch für die Formanalyse wenigstens um die Rolle der Taufpatin angegangen worden. Aber losgelöst von dem natürlichen Boden der Entstehung aus der Phantasie des Schaffenden und der Umgebung seiner biologischen Lebensbedingungen ist das Kunstwerk nicht mehr natürliches Gewächs oder organisches Geschöpf. Es ist zum Präparat geworden. Man experimentiert mit ihm um einer Funktionentheorie willen. Es interessiert nicht als temporäre Erscheinung und Werk eines persönlichen Willens noch als Schöpfung des Schönheitssinnes, sondern als Wirkung einer metaphysischen Kausalität, die unabhängig von den historischen Kräften und allen zeitlich bedingten Ursachen und immunisiert gegen den Impuls des individuellen Willens in der Art eines Naturgesetzes wirksam angenommen wird; als ob es sich um Emanationen von Kräften aus einem geheimnisvollen Reservoir gebundener Energien handle, so daß die Spekulation über die Aktivität des Kunstwerkes die Frage nach der künstlerischen Tat und ihren psychologischen Ursachen ganz verdrängen möchte.

Justi ist die formanalytische Methode der Kunstbetrachtung geläufig, wie irgendeinem der Neusten. Aber er braucht Einsicht in Herz und Hirn des Meisters, um sein Produkt zu begreifen und sein Werk darzustellen. Um so mehr, als er immer sich gedrängt glaubt, die Welt des Künstlers — vielleicht auch seine eigene — nur als seine Vorstellung zu erkennen. Die Objektivität des Spaniers muß in ihm die Sehnsucht nach der Subjektivität des Ideenmalers geweckt haben. Die phlegmatische Kaltblütigkeit des Porträtisten, die den historischen Tatsachensinn des Geschichtsschreibers gefesselt hatten, verlangte nach der Ergänzung durch die weltverachtende Selbstherrlichkeit des Idealisten, der seine Empfindung und seine Stimmung zum Maß aller Dinge macht. Nirgendwo ist die künstlerische Welt der irrealen Wirklichkeit wunderbarer und verlockender, als in der Seele des Phantasten, der alle Fäden zur Außenwelt abschneidet, auch die sozialen, und aus sich heraus Schöpfer eines Geschlechtes wird, ganz nach seinem Bilde. Diese Konstellation fand er bei Michelangelo, dem Einsamen. In ihm umfaßte er eine Phantasie, in der jedes Erlebnis von außen her und jeder Willenstrieb von innen her Gestalt gewann, sei es in poetischer Form oder als Werk seiner künstlerischen Hand; als vulkanische Eruption entfesselter Schöpferkräfte oder als lethargischer Zustand der Verbitterung und des Widerwillens gegen die wirkliche Welt; in ihm konnte er in einen geistigen Organismus eindringen, der die Worte der Bibel und die Strophen Dantes, der die Werke der Alten und die Statuen der

Gotik mit jener unmittelbaren Eindringlichkeit aufnahm, die den Künstler aus dem engverketteten Zusammenhange der Evolution herauslöst und als zeitlose Existenz mit den Urkräften der Mutter Natur in Verbindung setzt, wie die Feuer der Erde hier und da sich Ausgänge zum Himmel schaffen. In ihm hielt er mit dem künstlerischen zugleich das Willensproblem in Händen und konnte die Brüchigkeit und Empfindlichkeit jener Naturen beobachten, die in der Abschließung gegen die Realität ein gut Teil ihrer Willenskräfte verbrauchen, und ins Leere fassen, wenn sie für die Idealität ihrer inneren Welt Energien höchster Potenz nötig haben. Zwiespalt und Tragik sind ihr unentrinnbares Schicksal. Aber die versteckten Irrgänge ihres Wesens liegen so tief im Dunklen, daß nur die Wunderlampe der Divination zu den Goldkammern ihres Innern führen kann. Carl Justi besaß sie.

In Akten und Skizzen, in Bildern und Entwürfen, in Berichten und Verträgen, in Notizen und Briefen, in Freundeslob und Feindeshaß erhaschte sein Spürsinn die Züge, aus denen er ein eignes und neues Bild des Florentiners zusammensetzte. Er erschloß das Herzenslabyrinth Michelangelos und sein letztes Buch (1900) über die »Tragödie des Grabmales« und die »Sixtinische Decke«, mit dem zweiten Band (1909), der das Lebenswerk des Renaissancemeisters vervollständigte, sind ein unerreichtes Meisterstück der Menschenschilderung, die aus dem historischen Rahmen hineinwächst in den größeren der allgemein menschlichen Bedeutung. Justi war es, der den Widerspruch und die Logik in Michelangelos Schaffen aufgedeckt hat, er erst hat die schwer entwirrbare Masse der Akten, Briefe und Skizzen aufgelöst und psychologisch geordnet. Er hat erst in die kunstgeschichtliche Karte der Renaissance den Entwicklungsgang des Suchenden und die synthetische Linie des Gestaltenden eingezeichnet. Er hat erst die Herzenstragödie des Einsamen und die Gedankenwelt des Denkers aufgehellt, er ist ihm in seine Poesien und seine Geschäftspapiere gefolgt, er hat die Lebensströme seines Genies aus den Quellgebieten der italienischen Kultur und den unterirdischen Zuflüssen seiner etruskischen Natur abgeleitet und ihre Mündung in das offene Meer der Ideengeschichte bestimmt. Er umgab die Monumente seines Lebens, die aus der Geschichte hoch aufragten, mit den Trümmern seiner Pläne. An den Projekten und Ansätzen, dem Wiederaufnehmen und Fallenlassen großer Untersuchungen wies er mit kritischem Scharfsinn aber milde und nachempfindend das tragische Problem seines Charakters nach. Wie sich Willensschwäche und subjektiver Idealismus in ihm vermischen, ist erst durch ihn aufgehellt worden. Als historische Tatsache, aber im Lichte gütiger Verklärung, ohne weich und sentimental zu werden, hat er die psychologische Verkettung von Schuld und Größe, von Mensch und Genie, von Künstlertum und Lebensangst — im Grunde eine moderne Charakterkonstellation — in großen Zügen geschildert, wie es nur der Reife auf der Höhe der Meisterschaft vermag. Es ist eins der schönsten Bücher in deutscher Sprache; auch eines der wahrsten in der historischen Literatur, weil die exakte Methode, die nichts verschweigt, von einem Menschenkenner gehandhabt wird, der die Strenge des Totengerichtes mit der ethischen Nachsicht des alles Verstehenden verbindet. Unbeirrbar nimmt er von allem Kenntnis, was die neueste Forschung zum Kapitel Michelangelo zu sagen hat; aber er versteht sich selten dazu, neue Vorschläge anzunehmen und zitiert Namen der Zunft fast nur, wenn es sich um englische und französische Autoren handelt. Denn er liebte es, seine Pürschgänge und Reiserouten auf dem weiten Gebiete seiner Forschungen geheimzuhalten und seine Ergebnisse als gute Ware ohne Ursprungszeugnis zu präsentieren; jedenfalls interpretierte er die Pflicht der Quellenangabe niemals als eine kollegiale Rücksicht und lehnte es ab, Modenamen immerfort im Munde zu führen.

Wer Justi, wie das oft geschieht, einen Vertreter der kulturhistorischen Darstellung nennt, kann sich am wenigsten auf seinen Michelangelo berufen. Denn so sehr ist Justi

das Lebensrätsel des Meisters Hauptsache, daß er nur für seine Werke, die geplanten und vollendeten, Sinn hat, keinen Augenblick aber mit dem Milieu und den Gestalten um ihn herum Zeit verliert, wenn sie nicht Michelangelos Charakter in Aktion bringen, wie die Willensnatur Julius II. Er verzichtet auf das Lieblingsspiel seiner Feder, die Porträtzeichnung und sammelt sich, ganz allein die Notwendigkeit zu erlauschen, die in der Herzensstille des Einsamen ihre Stimme erhebt, wenn der Rausch des Schaffens und die Ohnmacht der Erschöpfung seinen Geist gefangen nahmen. Da das Charakterbild, das er entwarf quellenmäßig belegt und gesichert ist, wird es nicht mehr möglich sein, seine Grundlinien zu verändern; nur die Beleuchtung und der Vortrag werden je nach Geschmack und Bildung des Erzählers variieren. Aber es dürfte fraglich bleiben, ob das Bild dabei je reicher und tiefer werden kann.

Carl Justi hatte trotz aller Abneigung gegen das Wesen der Gegenwart einen modernen Zug als Schriftsteller. Es ist die Kürze und eilige Knappheit seiner Schilderung. Dieser Meister des feinen Miniaturporträt, dessen Technik er ebenso beherrschte, wie die große psychologische Charakterzeichnung, hat nie Muße, im Kleinen zu verweilen, als ob er die Schwäche der Einsamen gefürchtet hätte, sich in Lieblingsthemen zu verlieren. Auch in diesem letzten Buch hat er den Rhythmus der Arbeit nicht ändern können. Er erzählt immer in Episoden. Sein chronologischer Orientierungssinn liegt mit dem systematischen der Philosophie in ewigem Streite. Die äußere Form ist erzählerisch und richtet sich nach dem Verlauf der Geschichte. Aber indem er auf seinem Wege bei jeder Figur Halt macht und jedes äußere Erlebnis zum Ereignis im inneren Sinne umgestaltet, ist er nie dazu gelangt, die vielen Stationen, Ab- und Umwege, die Pausen der Umschau und die peripathetischen Exegesen, die er macht, zu unterbrechen, um in lang anhaltendem Redefluß dem unerschöpflichen Inhalt, den er in sich birgt, freien Lauf zu lassen. Sein modernes Temperament zieht ihn an allem schnell vorbei, was erraten werden kann und die plausible Verbindung zwischen den Marksteinen der Straße darstellt. Ihm ist es nur um die kritischen Fragen, die interessanten Physiognomien und um die Momente gedankenschneller Divination zu tun. Besteht doch sein Michelangelobuch nur aus zwei Episoden und ist ihm doch geraten worden, die Reihenfolge der beiden Kapitel umzustellen. Der impressionistische Aphorismus lag ihm näher als die langausholende Abhandlung. Dieser Ökonomie ist es wohl auch zu danken, daß er niemals abschließende Kunsturteile fällt oder gar für sie epigrammatische Formeln oder legislatorische Imperative erfindet, mit denen die Schweizer schon des 18. Jahrhunderts seit Johann Georg Sulzer aus Winterthur und Heinrich Meyer aus Zürich bis herab zum Basler Autor der Stimmungspartitur zur klassischen Kunst der deutschen Geschmacksrichtung nachgeholfen haben. Sein behutsamer Takt fand sich nie bereit den Interpreten des Kunstwerkes im Sinne des Künstlers oder gar des Publikums zu machen, da ihm die individuelle Bedingtheit des Kunstwerkes als stummes Produkt der Phantasie wie als geduldiges Objekt der Kritik zu hoch stand, um Werte über seinen Wert zu schaffen oder umzuprägen.

Es ist nicht leicht zu sagen, wo die stärkste Wirkung seines Wesens empfunden wird. Um jedem Einfluß zu entgehen, pflegte er sich ganz in sein Fach zurückzuziehen. Im Fache selbst hat er nie die Anziehungskraft des Redners und Lehrers, des Kritikers und Spektators ausgeübt. Er fand immer engere Ringe, die er um sich zog, um sich selbst überlassen zu sein. Und doch gibt es kein Fach der Geisteswissenschaften und wohl niemanden im Bereich der philosophischen und historischen Kunstverehrung, also keinen wahrhaften Dilettanten, der nicht Justis Geist wie eine unwiderstehliche Magie empfunden hätte. Er war ein Meister der Forschung, ein Künstler der deutschen Sprache, ein Gelehrter strenger Observanz und

ein großer unabhängiger Denker. Er schrieb aber nicht für die Zunft und nicht für die Gemeinde der schöngeistigen Leser, weder für die Wissenschaft noch für die Literatur. Und doch stand ihm der hohe Begriff der Objektivität so rein vor Augen und der Reiz der starken Persönlichkeit war in seinen schriftstellerischen Arbeiten so mächtig, daß ihn die gelehrte und literarische Welt mit gleichem Anspruch zu den Ihren zählen dürfen. Der Kunstwissenschaft hat er gewiß den größten Dienst erwiesen, denn die Werke, die er in ihrem Namen schuf sind Bücher klassischer Prosa im deutschen Geistesleben.

ANDREAS AUBERT †.

Am 10. Mai ist Aubert in seinem 62. Jahre in Christiania gestorben, viel zu früh für seine zahlreichen Freunde, die von ihm noch das Hauptwerk seines Lebens erwarteten, jenes Buch über den Landschaftsmaler Friedrich, wofür er ein Vierteljahrhundert lang die Grundlagen gesammelt, und dessen Ausarbeitung er eben erst in Angriff genommen hatte. Liegt in solchem Geschick auch ein Verhängnis, und ist der Verlust für die Erforschung deutschen Kunstlebens aufs tiefste zu beklagen, so hat der Dahingeschiedene doch so tiefe Spuren seines Wirkens hinterlassen, daß die Nachwelt sich seiner mit Dank erinnern wird. In seinem Heimatlande Norwegen hat er durch seine Lebensbeschreibung Dahls den Stolz auf die nationale Kunstentwickelung und die Erkenntnis ihrer natürlichen Grundlagen geweckt: für Deutschland aber ist er, neben Lichtwark, der tatkräftige Verkünder und Wiederbeleber jener in Vergessenheit geratenen Kunst geworden, welche vor hundert Jahren eine Reihe der besten Männer des Volkes, vor allem Runge und Friedrich begeistert hatte.

Diese Wirkung beruhte auf dem warmen Empfinden, das ihm alle Herzen gewann, wie es auch aus jeder Zeile seiner Schriften hervorleuchtete. Strahlenden Auges ging er den ureigensten Regungen der Künstlerseele nach, wußte sie aus ihrem Versteck und ihren Umhüllungen herauszuheben, und wurde nicht müde sein Gefühl auf die Hörer zu übertragen. »Man braucht auch in seinem Verhältnis zur Kunst«, sagt er einmal, »einen Begriff, den man Herzenswert nennen könnte: eine Wertschätzung der Liebe«. Als Künstler, der beim Suchen nach der Wahrheit seine volle Persönlichkeit einsetzt, trat er seinen Aufgaben gegenüber, und ruhte nicht eher, bis er für sein Empfinden den entsprechendsten und lebendigsten Ausdruck gefunden hatte. Die Vollendung der Form ergab sich ihm daher aus der Klarheit der Erkenntnis, die zu gewinnen er keine Mühe scheute.

Der Kunstforschung hat Aubert sich verhältnismäßig erst spät zugewendet. Ursprünglich hatte er Theologie studiert, dann wurde er Lehrer; einmal dachte er auch daran, durch den Glanz des Pariser Impressionismus angezogen, Künstler zu werden. Dies erklärt es, daß ihm die Kunst der Gegenwart vor allem am Herzen lag und daß er die Erforschung ihrer ersten Regungen zu seinem Lebensberuf machte. Mit der Kunst der älteren Zeiten hat er sich nur zweimal eingehender beschäftigt: in seiner Abhandlung über den Dornauszieher (Zeitschr. f. bild. K. 1901) und dem Buch über die Cimabue-Frage (1907). Den bronzenen Dornauszieher des Kapitols suchte er entgegen der gewöhnlichen Annahme, daß er ein archaisches Werk um 450 sei, als eine augusteische Kopie nach einem pergamenischen Original nachzuweisen, da die vollendete Dreidimensionalität und die eingehende

Benutzung des Modells gegen eine frühe Entstehung sprächen. Konnte er auch keine ausreichenden Beweise für seine Anschauung beibringen, sondern nur die Hoffnung aussprechen, daß weitere Funde sie bestätigen möchten, so war doch der Ausgangspunkt von künstlerischen Erwägungen aus durchaus richtig gewählt. Ebenso trat er in der Cimabue-Frage vornehmlich aus stilkritishcen Gründen, die er durch historische Daten zu stützen suchte, Wickhoffs zu früher Ansetzung der Fresken im Chor und Querschiff der Oberkirche von Assisi — um die Mitte des 13. Jahrhunderts — entgegen, und konnte auf Grund seiner Ergebnisse, die ihn zu einer um ein Menschenalter späteren Zeit führten, diese Werke für Cimabue als ihren wahrscheinlichen Urheber in Anspruch nehmen.

Mit der Kunst der Gegenwart hat er sich nicht durch Abhandlungen auseinandergesetzt, sondern überall wo es in seiner Heimat galt, einer kraftvollen und eigenartigen Regung zur Darstellung zu verhelfen, ist er mit Tat und Wort für sie eingetreten, so daß seine Aufsätze in den Tageszeitungen dem Gewissen der über das Gewohnte hinausstrebenden Kreise Ausdruck verliehen.

Von Anfang an bis zu seiner letzten Stunde aber bildete die Erforschung der frühesten Spuren der modernen Malerei das Hauptziel seines Strebens, da er in ihnen die sichere Grundlage für eine gesunde Entwickelung erkannte, welche durch Gegenströmungen wohl aufgehalten werden konnte, schließlich aber zum Siege führen mußte. Diese feinfühligen Künstler der Zeit vor hundert Jahren, die in zäher Beharrlichkeit ihren Idealen nachgingen, wie Runge und Friedrich, des letzteren Schüler Dahl, der die norwegische Malerei begründete, dann Constable und weiterhin Millet, bildeten die Leitsterne, welche seinem eigenen Wesen entsprachen.

Mit seiner umfassenden Biographie Dahls begann er (1893/94, in norwegischer Sprache). Doch schon hier ist fast ebensoviel von Dresden und Friedrich, wie von Dahl die Rede. Ganze Kapitel (das 5., 8. und 11. des ersten Bandes) sind den Dresdner Kunstverhältnissen gewidmet; über Runge (II 84), August Heinrich (I 88) und besonders über Friedrich (I 179, 186; II 83, 96 Anm.) finden sich Mitteilungen. Das Wesentliche über letzteren hat er dann in dem Aufsatz wiedergegeben, den er in deutscher Sprache für die Zeitschrift »Kunst und Künstler« schrieb (Febr. und März 1905; dazu im April 1906).

Damals, im Jahr vor der Jahrhundertausstellung, konnte er, der sich allein im Besitz der Wahrheit befand, mit Recht zürnen, daß Friedrich in Deutschland vergessen sei. Der unabhängigste und selbständigste Künstler, den Deutschland besessen, für den es nur »sein eigen Land, seine eigne Zeit, sein eigenes Auge, sein eigenes Gemüt, sein eigenes Gewissen« gegeben hatte, wurde der Gegenwart als der Vorläufer des Paysage intime, als das Abbild der höchsten Künstlerehrlichkeit vorgehalten. »Deutschlands Kunst, heißt es am Schluß, wäre heute stolzer und größer, wenn sie mehr von Friedrichs Unabhängigkeitsgefühl besäße und selbständig auf dessen einfacher und echter Grundlage weitergebaut hätte.« Und als dann die Ausstellung, an deren Gelingen Aubert wesentlich mitgewirkt hatte, die volle Bestätigung seiner Anschauung brachte und Friedrichs Namen als einen der verehrungswürdigsten der Kunstgeschichte wieder einfügte, ergab sich als selbstverständliche Folge, daß nun auch das reiche Material zu einer abschließenden Darstellung verwendet werden müsse.

Doch galt es zunächst, die Grundlagen der Kunstanschauung des neuen Jahrhunderts festzustellen. Das geschah in der Schrift: Runge und die Romantik (1909, norwegisch 1911), die ein weitverzweigtes Gewirr von Stimmungen und Bestrebungen der Zeit in tiefeindringender Weise verarbeitete. Der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft beschloß darauf im Jahre 1910, die Verdienste des Ausländers um die deutsche Kunst durch die

Herausgabe seiner Friedrich-Monographie zu ehren. Wurde der Plan auch später darauf beschränkt, nur einen wesentlichen Teil davon zu veröffentlichen, der als eine Art literarische Hundertjahrfeier der Epoche der Freiheitskriege gedacht war, so kann nun selbst dieses nicht ausgeführt werden, und es bleibt nur zu hoffen, daß jemand sich finden wird, um die Arbeit wieder aufzunehmen und zu Ende zu führen.

Hat somit Deutschland allen Grund, den Verlust dieses Mannes zu beklagen, so werden auch die zahlreichen Besucher der internationalen kunsthistorischen Kongresse diese Gefühle teilen, da der Dahingeschiedene einer der regelmäßigsten Besucher dieser Kongresse war, auf denen er sich durch seine Frische und seine Begeisterungsfähigkeit die Herzen aller Teilnehmer zu erobern wußte. In seiner Heimat freilich ist es ihm nicht gelungen, die Anerkennung zu finden, welche seiner Wirksamkeit einen festen Rückhalt geboten hätte. Wohl bezog er ein Staatsstipendium, aber eine staatliche Anstellung, wie er sie durch seine Tätigkeit verdient hätte, wurde ihm nicht zuteil. Das hat ihn nicht verhindert, an dem öffentlichen Leben seines Landes regen Anteil zu nehmen, aber seine Schaffenskraft hat unter den Schwierigkeiten, mit denen er zu kämpfen hatte, unzweifelhaft gelitten. Denn liegt die Tragik seines Lebens, gegen die er nicht müde wurde sich in. der sonnigen Heiterkeit seines Wesens aufzulehnen [1]). *W. v. Seidlitz.*

[1]) Von sonstigen Schriften Auberts kann ich noch anführen: August Heinrich (Kunst und Künstler VI. Jahrg. Heft 8/9). — Den dekorative farve et norsk farve-instinkt (1897). — Det nye Norges Malerkunst (1904). — Norsk Malerkunst (Vorträge 1907). — Fra Giovanni da Fiesole (1905).

LITERATUR.

Die Architektur der Barock- und Rokokozeit in Deutschland und der Schweiz. Herausgegeben von **Hermann Popp.** Julius Hoffmann, Stuttgart 1913.

Wer diesen 7. Band der Bauformenbibliothek mit Aufmerksamkeit durchgesehen hat, der wird ihn nicht ohne tiefe Erregung aus der Hand legen. Die zweite Epoche höchster, mächtigster Äußerung deutschen Baugeistes wird uns vorgeführt, ohne Vollständigkeit bieten zu können, aber leider auch mit stark fühlbaren Lücken, Auslassungen vielleicht, die geboten sind durch den Gesamtplan des so überaus eifrig geförderten Sammelwerkes: Die österreichischen Lande mit ihren prunkenden Palästen, kunstreich angelegten Kirchen, majestätischen Klöstern fehlen. Und damit mangeln dem Bilderkreise Meisterstücke zumal der kirchlichen einheitlichen Planbildung in Grund- und Aufriß von bestimmender Bedeutung für das, was man innerhalb des Barocks oder am Barock so gerne das Kennzeichen des malerischen Stiles nennt. Und wir vermissen Namen, ohne welche dem hohen Triumphgesange deutscher Künstlerschaft einige der wichtigsten Grundnoten fehlen. Alles das ist der politisch-geographischen Abgrenzung von heute zum Opfer gefallen, einer Abtrennung, sagen wir: Unterscheidung, die doch in jener Spanne historischer Zeit von nahezu 170 Jahren ganz und gar nicht gültig war. Es ist ja heute noch nicht völlig geklärt, wie das Nehmen und Geben zwischen den bayrisch-oberfränkischen und den böhmischen Dientzenhofern zu verteilen ist. Sie kommen nun nur in ihren Ausläufern im jetzigen Preußisch-Schlesien hier hinein. Dort tritt uns auch Fischer von Erlach einmal entgegen in einem Kapellenbau. Und ebensowenig ist sichergestellt, welche Stellung in dieser Doppelbeziehung Baltasar Neumann in Wien und bis nach Ungarn hinein einnimmt. Von dieser Einengung seines Verbreitungsgebietes spricht der Verfasser nicht; wohl aber von einer zweiten, die ihm allerdings für die methodische Darstellung des Gehaltswertes barocker Schöpfungen besonders peinlich fühlbar geworden sein muß. Uns bleibt sie empfindlich, die wir doch endlich immer allgemeiner mit der Vorannahme einer festest geschlossenen Einheit an das Barockkunstwerk herantreten. Die Innenräume des Profanbaues konnten nicht mit aufgenommen werden deswegen, weil sie im vorhergehenden (6.) Bande derselben Bibliothek mit anderen »deutschen Wohn- und Festräumen aus 6 Jahrhunderten« zusammengestellt unserem Herausgeber schon vorweggenommen waren. Über diesen steht mir kein Urteil zu, weil er mir bisher nicht zugänglich war. Aber unserem Bande geht, wie gesagt, die köstliche Einheitlichkeit verloren, durch die Riccis Barockkunst in Italien so ausgezeichnet war. Erklären läßt sich diese Wirkung aus der Gesamtanlage des Unternehmens, aus seiner Absicht, jedem der ausübenden Künstler das Seine möglichst geschlossen zu bieten als Anschauungsmuster der Erscheinung. Hier mögen nun die Forderungen von Kunstwissenschaft und »formal« interessiertem Künstlertum auseinandergehen.

Das tut ja aber alles der Wertschätzung der persönlichen Leistung Hermann Popps in diesem Bande keinen Abbruch. Und der Verlag hat uns wiederum einen großen Dienst

erwiesen, einen wichtigeren noch als mit Band 5, indem uns durch seine Bemühung eine solche Fülle (450 Nummern) des für Deutschlands Baukunde so kostspielig zu beschaffenden, zerstreut veröffentlichten und oft so schwer zugänglichen Materiales handlich zur Verfügung steht nach meist treffend scharfen Klischees.

Aus dieser Fülle des Geschauten geht die Wirkung hervor, von der oben die Rede war; kein Deutscher wird sich ihr entziehen können. Hier zeigt sich, daß und wann der deutsche Kunstgeist imstande war, das Höchste an Selbstbefreiung zu leisten; und das in beiderlei Sinne: Über alle Abhängigkeit — konstruierte wie wirklich vorhandene — von Schule und Angelerntem setzt er sich hinaus und durch zu nie und nirgends sonst verwirklichten Bildungen deutscher Originalität. Handwerkstüchtigkeit und Handwerkereigensinn hatten sich noch in der heimatlichen, seßhaften Abgeschlossenheit der sogenannten Renaissanceperiode in der Ausbildung von Spielformen gefallen. Die große internationale Bewegung der Geister, der große europäische Krieg waren so wenig Ursache und geeignet zum Vernichten des künstlerischen Erfindens, daß man vielleicht sogar sagen darf: in ihnen erst sei der künstlerische Sinn des deutschen Volkes herangereift zu jener starken Durchbildung der Eigenheit, in ihnen sei er belebt worden zum Verstehen und Durcharbeiten größerer Probleme durch die allgemeiner werdende Bekanntschaft mit fremdländischem Schaffen. Man nehme dazu die dem Deutschen eingewurzelte Abneigung gegen das Konventionelle, dagegen sein treues Festhalten an seinen eigensten Ideen; dann dürfte man bessere Erklärungsgründe haben für die verblüffende Tatsache, daß es so kurze Zeit nach dem Westfälischen Frieden schon eine so kräftige Blüte deutscher Architektur, ein so selbstsicheres Vorwärtsschreiten in ganz eigenen Richtungen mannigfaltigster Wahl zu immer Neuem und Neuem gab; besser, als wenn man das machtvolle Eindringen des italisierenden Jesuitismus und das Nachäffen Ludwigs XIV. dafür einführt. Und daraus kann der heutige Deutsche mit Bewunderung entnehmen, daß eine Geschichte des Barockzeitalters in der Kunst ohne Berücksichtigung seines Beitrages nicht vollständig, ja, daß sie von den Äußerungen seines Kunstgeistes aus zu orientieren sein dürfte. Hiervon gibt uns gerade die vorliegende Sammlung sprechendes Zeugnis. — Sie vermeidet scheinbar geflissentlich die Aufnahme von Schöpfungen des vom römischen Gesù abhängigen Jesuitenstiles, von der Münchner Michaelskirche an. Zeugen sie dem Verfasser alle von zu starken ausländischen Einflüssen oder Bestimmungen? Im Texte meint er doch, daß »der Boden durch die künstlerische Wirksamkeit der Jesuiten überaus günstig vorbereitet« sei »für die phantastisch-malerische Richtung des Barocks«. Oder steht sie in dem Sinne vorbereitend zum Barock, daß sie noch ganz und gar zur Renaissance zu rechnen wäre, St. Michael und seine Nachbildungen in Landshut und Eichstätt, die deutschen Arbeiten in Neuburg a. d. D., Düsseldorf, Büren, Meppen, Köln usw. Daß mehrere davon schon während des großen Krieges, St. Michael in München im Entwurf und der ersten Ausführung schon vor ihm zustande kamen, kann sie doch nicht ausschließen. Eine obere Grenze der Barockperiode in Deutschland erst jenseits 1648 anzusetzen, erscheint doch gewagt, angesichts der Fassadendisposition in Architektur und in Malerei an der Maximiliansresidenz in München. Die fünf aufgenommenen Beispiele von Jesuitenbauten sind jedenfalls in der älteren Abfassung deutsch. Da aber unter ihnen auch weder von St. Martin in Bamberg noch von Al. Galilei-Bibienas Werk in Mannheim eine Innenansicht gegeben ist, so fehlt nun der Typus ganz. Beiseite gelassen sind — mit klugem Bedacht vielleicht, da es, wie schon zu Band 5 bemerkt, dem Herausgeber nicht zustand, durch Grundrisse dem Verständnisse für dieses wogende Lichtleben nachzuhelfen: Vierzehnheiligen ganz; Inneres von Banz; das Käppele bei Würzburg, Neresheim, Maria Einsiedeln und St. Gallen in der Schweiz, und Ottobeuren ganz. Damit aber

gehen wir verlustig all der prächtigen Beispiele dafür, welcher höchster Entwicklungen die Komposition des Kirchengebäudes noch fähig war über Bernini, Rainaldi, Borromini, Guarini und Juvara hinaus, die einzig in Deutschland zur Darstellung kamen. Besonders gut entschädigt werden wir durch die außerordentlich reiche Zusammenstellung von städtischen Wohnhäusern, wo, im wesentlichen nach Gurlittschen Motiven, die Vielseitigkeit des »Beeinflußtwerdens« aber auch, durch sinnvolles Gegenüberstellen, das glückliche Geschick des Aneignens und Übertreffens in Eignem sich erweist.

Auch an Schloßbauten ist die Menge, die uns vorgeführt wird, reich genug, daß wir daran und vielleicht gerade wenn wir die Betrachtung der Bürgerhäuser vorwegnehmen — die zweite Richtung der Selbstbefreiung, wovon oben die Rede war, studieren können. Über den italienischen Architekten und den französischen erhob sich der deutsche in freier Begeisterung für die zweckentbundene Schönheit auch der architektonischen Schöpfung. Jener frönte immer der Repräsentationsbegier sich überhebender Herren, dieser diente den Bedürfnissen »zeremonieller Bequemlichkeit« machtbewußter Herrscher, oder paßte sich ihnen an.

Des sind überaus glänzende, einzig dastehende Zeugnisse die Mittelpavillons deutscher Schloßbauten mit ihren der Anschaulichkeit der Schwere spottenden Treppenanlagen, ihrem unübertrefflichen Spiele von Raum, Licht, Linie und Farbe. Wir vermissen hier wieder Material zur Vorstellung der Verbindung dieses Gebäudeteiles mit der Kunst gewordenen Natur. So wenig das ursprünglich deutsch ist und in der in Frage stehenden Epoche Originaldeutsches gezeitigt hat, so wenig beschränkt sich doch die Sammlung in anderen Abschnitten durchaus auf rein Deutsches, so daß man etwa sagen könnte, das ganze Gebiet der Gartenkunst sei als lediglich vom Auslande abhängig, von Ausländern in Deutschland geübt, hier ausgeschaltet. Hoffen wir, daß schon im Gesamtplane des tatkräftigen Verlages ein besonderer Band »Gartenkunst« vorgesehen sei, weshalb wir hier diesen fast wertvollsten Prüfstein »freikünstlerischer« Baugesinnung missen müssen. Eine solche Sondersammlung, etwa unter Leitung Griesebachs, würde nicht nur einen freudigen Genuß gewähren, sondern auch Anregung und Förderung dem Künstler und dem Studierenden in einem Kunstzweige, dem es besonders nottut.

Horst.

---

17. Wissenschaftliche Veröffentlichung der deutschen Orientgesellschaft: Nordmesopotamische Baudenkmäler altchristlicher und islamischer Zeit von **Conrad Preußer.**

Bis vor kurzem waren die mesopotamischen Denkmäler islamischer und vor allem christlicher Zeit eine terra incognita, und nun folgt eine Publikation über die andere. Als verheißungsvoller Anfang die mustergültige Aufnahme Ruṣāfahs durch Sarre-Herzfeld; dann die Bellschen Aufnahmen aus Diyārbakr und dem Ṭūr ʿAbdīn in Strzygowskis Amida; hier kommt nun ein Mitglied der Assurexpedition der Deutschen Orientgesellschaft, C. Preußer, und bietet einem eine ganze Reihe Denkmäler der nordmesopotamischen Region, unter ihnen eine Anzahl wertvollster Inedita.

Ich beginne mit einer kurzen Übersicht des Inhalts.

Die Reise begann in Assur und bewegte sich von dort über Mosul bis Djazīrat ibn ʿUmar fast ausschließlich auf der linken, östlichen Seite des Tigris. Schon in dieser Region stieß Preußer auf viele interessante Denkmäler; es ist aber bezeichnend, daß in der ganzen

Gegend — ich habe sie im Frühjahr 1911 noch weiter nach Osten hin durchsucht — kein einziger Bau altchristlicher Zeit vorhanden ist, obgleich diese Gegenden schon ziemlich früh christianisiert worden sein müssen. Den Denkmälern nach zu schließen müssen nun die dortigen nestorianischen Christengemeinden im Mittelalter wirtschaftlich in hoher Blüte gestanden haben, denn aus jener Zeit stammen alle kirchlichen Denkmäler. Es ist dies eine interessante Parallele zu den Expansionsbestrebungen der damaligen nestorianischen Kirche, die in der Mission nach Osten hin ihren deutlichsten Ausdruck findet. Gleich das erste kirchliche Denkmal, das uns Preußer bringt, stammt aus jener Zeit; es ist das Kloster Chidr Elias in der Nähe des alten Kalach. Um einen Hof gruppieren sich die Klostergebäude und die Kirche, ein tonnengewölbter etwas unregelmäßiger Bau, an den eine ganze Anzahl quadratischer kuppelüberwölbter Kapellen sich anschließen. Diese Kuppeln sind ebenso wie alle Türen, einzelne Nischen usw. sehr reich geschmückt — alles im Stil der gleichzeitigen islamischen Denkmäler. Aus dem benachbarten Qaraqosh bringt Preußer nur einige Notizen im Text sowie Abbildungen skulpierter Türen und eines Grabes, die Ornamentik bewegt sich ganz im gleichen Fahrwasser wie die von Chidr Elias. Die Mosul benachbarten Klöster von Dair Mar Mattai und Dair Rabban Hormuz boten archäologisch nicht so viel. Das wenige was von diesen Bauten aus älterer Zeit noch erhalten ist, ist ebenfalls mittelalterlich. Es folgt nun eine Schloßruine und eine Brücke, ebenfalls aus mittelalterlicher Zeit, in Zâcho. Dann kommt Djazira ibn ʿUmar. Hier bringt uns Preußer die ersten Aufnahmen der durch Berichte bereits bekannten Reste der Tigrisbrücke mit ihren interessanten Reliefs, die Sinnbilder des Tierkreises darstellend. Außerdem bietet er noch eine Aufnahme der chaldäischen Kirche; sie schlägt sowohl hinsichtlich ihres Plans — tonnengewölbte Hallenkirche — als auch hinsichtlich ihrer Ornamentik in das gleiche Fahrwasser wie die Kirchen von Mosul und Qaraqosh.

Von da ging es in das Klosterland des Ṭūr ʿAbdīn hinauf. Hier hat Preußer vor allem zwei Bauten genauer gemessen, die Quertonnenkirchen von Mār Gabriel und von Mār Jaqub in Salāḥ. Seither sind ja auch die Aufnahmen von Miß Bell bekannt geworden. Die letzteren bringen nun allerdings bei Mâr Gabriel noch einen Grundriß des gesamten Klosters mit allen seinen Nebengebäuden, dafür sind aber bei Preußer die Aufnahmen hinsichtlich der Einzelheiten eingehender: Pläne, Schnitte, Profilmessungen, Detailphotographien ermöglichen es, sich ein richtiges Gesamtbild dieser Bauten zu machen.

Dann folgt die Jakobskirche von Naṣībīn, wohl der älteste erhaltene christliche Bau Mesopotamiens. Auch hier bringt Preußer wieder Plan und Querschnitt sowie mehrere Detailaufnahmen: wir stehen einer sehr reichen Ornamentik gegenüber, verwandt derjenigen, die wir in Ruṣāfah wiederfinden; nur ist alles noch um eine Idee antikisierender.

Die Ruinenstätte von Dara nordwestlich Naṣībīn hat Preußer auch besucht; sehr zu begrüßen ist es, daß er uns eine Planskizze der ganzen Stadtanlage bringt. Von einzelnen Monumenten, wie der Stadtmauer mit ihrer Schleusenanlage im Nordosten, einzelnen Zisternen und Gräbern bringt er hauptsächlich Photographien; anderes hat er genauer aufgenommen, so die »Habs«, d. h. Gefängnis genannte Ruine, die er tatsächlich für ein Gefängnis hält. Ich möchte, da ich im Osten der betreffenden Ruine Spuren einer Apsis fand, eine Kirche mit darunter liegender Zisterne vermuten.

Dann folgt ein weiteres Prunkstück christlicher Architektur, die Kirche des Klosters von Dair ez Zaʿfarān, eine zentrale Anlage von allerdings eher kleineren Dimensionen. Aber die reich ornamentierten Architrave und Archivolten lassen sich ohne weiteres neben die Prachtbauten des 6. Jahrhunderts in Syrien stellen. Wahrscheinlich sind sie kurz nachher entstanden.

Die folgenden Etappen hat Preußer ziemlich rasch zurückgelegt; von Mardîn, Qalʿat Zarzawā, Diyārbakr, Wîrānshahr bringt er nur einige photographische Aufnahmen; eingehender hat er aber wieder in Ḥarrān gearbeitet. Außer einer Planskizze der gesamten Stadtanlage bringt er vor allem die längst ersehnte genauere Aufnahme der umayadischen Moschee. Vor allem interessant ist der Stil der Details, bei denen sowohl rein antikisierende Motive, wie z. B. bei den Kapitellen, als auch andere Ornamente vorkommen, die ganz aus dem Schema der Antike herausfallen und neuere Formen zeigen. Hier sollte unbedingt einmal gegraben werden. Spätere Perioden haben zwar, wie man dies an der aufrechtstehenden Südwand sieht, auch herumgebaut, aber als ich Ḥarrān besuchte, konnte ich konstatieren, daß unter den Trümmern des Ḥarām selbst fast ausschließlich die frühere Epoche vertreten ist.

Ḥarrān ist die letzte größere Aufnahme, die Preußer auf seiner Reise gemacht hat. Immerhin bringt er von Urfah einige photographische Aufnahmen (die beiden antiken Säulen auf der Burg, die Madrasah und den frühislamischen Turm beim Abrahamsteich), sowie die Skizze einer jener im Nimrud Dagh so häufigen Grabhöhlen. Dann folgen einige Photographien der Burg von Biredjik, den Schluß bildet die Aufnahme einer Grabanlage in dem durch Voguë zuerst bekannt gewordenen Qalʿat Simʿān.

Art und Charakter des Preußerschen Werks erkennt man vielleicht am ehesten, wenn man es mit dem beinahe gleichzeitig erschienenen Strzygowskischen Werke über mesopotamische Kunst, dem Amidabuche, vergleicht. Beide Bücher sind einander diametral entgegengesetzt; sie entstammen ganz verschiedenen Welten. — Im Amidabuche versucht Strzygowski, ohne die Denkmäler von Augenschein zu kennen, dieselben in einen historischen Zusammenhang zu stellen; er zeichnet einem in großen Umrissen die Linien der Entwickelung vor, wie sie ihm erscheinen, wie er sie sich vorstellt. Es sind weniger objektive Tatsachen, die hier ausgesprochen werden, als subjektive Meinungen, Ahnungen, Überzeugungen auf Grund von allerhand Seiten hergenommener Vorstellungen und Voraussetzungen; es ist fast mehr Glaube als Wissenschaft darin. Nichts von alledem im Preußerschen Buche. Alle diese Probleme werden von ihm nicht berührt, er geht ihnen prinzipiell aus dem Wege. Ihm kommt es nur darauf an, die Denkmäler pedantisch genau, methodisch richtig aufzunehmen, er will nur aufmessen, beschreiben, darstellen. Die Quellen sollen dann allein für sich selber sprechen.

Sicher hat jede dieser beiden Methoden ihre Licht- und Schattenseiten, ihre Vorzüge und Nachteile. Eine jede hat etwas Einseitiges, aber hier muß gesagt werden, daß innerhalb dieser Grenzen Preußer Vorzügliches geleistet hat. Er hat im allgemeinen richtig gewußt, das Wesentliche vom Unwesentlichen zu trennen. Daß er nicht nur Pläne, sondern auch Schnitte bringt, daß er auch das architektonische Profil berücksichtigt hat, gereicht ihm zum hohen Verdienst. Und wo Lücken sind, nun da wissen wir engere Fachgenossen, wo wir einzuspringen haben, nachdem die erste grundlegende Pionierarbeit durch Preußer geleistet worden ist. Man muß daher vor allem der Deutschen Orientgesellschaft für diese Veröffentlichung Dank wissen. Die Idee, die Herren der Expeditionen in Assur und Babylon auf ihren Hin- und Herreisen zu solchen Aufnahmen anzuregen, ist eine äußerst glückliche und fruchtbare. Da kann mit verhältnismäßig geringen Mitteln noch manches wichtige Denkmal gehoben und der Wissenschaft zugänglich gemacht werden. Und wenn die Folgenden im gleichen Sinne fortschreiten, wie Preußer begonnen hat, können wir uns darauf nur freuen.

S. Guyer.

Marc Rosenberg, Der Goldschmiede Merkzeichen. Zweite vermehrte Auflage. Frankfurt am Main, Heinrich Keller, 1911.

Wer immer sich mit den Werken der alten Goldschmiedekunst zu beschäftigen hat, sei er nun Museumsbeamter oder Kunsttopograph — auf den kunsthistorischen Lehrstühlen der Hochschulen wird ja diese edle Kunst wie überhaupt alles Kunstgewerbe total vernachlässigt — der ist gezwungen, zu ihrer Bestimmung den »Rosenberg« zur Hand zu nehmen. Es ist das unbestreitbare große Verdienst Rosenbergs, daß er als Erster den Mut fand, in dem Wirrwar der vielen Tausende von Goldschmiedezeichen einmal Ordnung zu schaffen, sie systematisch zu sammeln und innerhalb der einzelnen Länder nach Städten und annähernd chronologisch geordnet herauszugeben. Die Fachwissenschaft ist diesem Mann zu Dank verpflichtet, der die Selbstüberwindung hatte, eine mühselige Arbeit auf sich zu laden, die von manchen Herren Kollegen, so da nur in höheren Sphären geistreicheln, geringschätzig als »Hilfsbuch« abgetan zu werden pflegt. Schon in der vor 23 Jahren erschienenen ersten Auflage hat R. eine gute Grundlage geschaffen. In der nun vorliegenden zweiten Auflage, welche gegen die erste um nicht weniger als das Doppelte — von 2000 auf 6000 Nummern — vermehrt ist, hat er selbst sein Gebäude zu stattlicher Höhe emporgeführt. Aber — diese Arbeit ging über die Kraft eines einzelnen. Gar mancher Stein ist schlecht und muß ersetzt werden, durch viele Lücken pfeift der Wind. Viele Hände müssen mithelfen, soll der Bau zu einem festen, tadellosen werden.

Jedem Benutzer des unentbehrlichen Handbuches sind gewiß schon die Mängel aufgestoßen, auf die ich nun hinweisen will. Was ich für österreichisches und bayrisches Gebiet zu sagen haben werde, gilt wohl auch für das übrige Deutschland und noch mehr fürs Ausland, das R. als echter Deutscher natürlich auch gleich mitgenommen hat.

Schon die Beschauzeichen stimmen durchaus nicht überall. So ist z. B. das Beschauzeichen der Stadt Tittmoning in Bayern (Nr. 3650) direkt falsch gezeichnet, die verschiedenen Salzburger Beschauzeichen sind unvollständig und ungenau wiedergegeben.

Wenn man den Meisterzeichen nachgeht, stößt man nicht weniger auf Fehler. Viele, sehr viele Marken des 17. und 18. Jahrhunderts findet man in dem teuren Bande überhaupt nicht, das 19. Jahrhundert existiert selbstverständlich nicht, obwohl ein Heraufgehen bis etwa 1850 sehr wünschenswert wäre.

Einige Beispiele. Die Liste der Augsburger Marken ist gewiß im Bande die reichste und vollständigste. Und doch wird man darin vergebens suchen z. B. IAS (ca. 1776), $\frac{\text{IC}}{\text{B}}$ (1774), $\frac{\text{F}}{\text{W}}$ (1663), $\frac{\text{I}}{\text{HW}}$ in Dreipaß (1750), IWK in Rechteck (1778), CT in Queroval (1765), H in Oval (1777), IB in Herzschild (1774), HT in Rechteck (1765), $\frac{\text{A}}{\text{BM}}$ in Dreipaß (1773) usw. Ich nenne hier nur einige aus der stattlichen Liste, mit der ich dienen könnte.

Das Zeichen L in G (Nr. 338), das als »Vielleicht Georg Lotter der Ältere, gest. 1670« angegeben ist, kann ich auf Grund einer archivalischen Notiz über mehrere 1651 datierte Silberleuchter im Benediktinerkloster Michaelbeuren (Salzburg), mit Sicherheit richtigstellen als das des Gregor Linderer in Augsburg, dessen Namen sich im Rosenberg überhaupt nicht findet. Ferner erwähne ich hier zu Tittmoning (Bayern) die auf Grund von Kirchenrechnungen bestimmbaren Marken WL in Oval (Wolfgang Lackner, datierte Arbeiten von 1723), $\frac{\text{IC}}{\text{L}}$ in Dreipaß (Joh. Kaspar Lackner, gest. 1752)

und EH in Schild oder Rechteck (Egidius Hablitschek, zahlreiche Arbeiten aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts).

Bei Passau suche ich vergeblich die Marken ST (um 1725), IP FD / S ST usw. Einen HR (um 1600) identifiziere ich mit Hans Rechenpacher (Reichenberger).

Noch ärger ist es z. B. bei Salzburg. Da finden wir nur drei Marken des 17. Jahrhunderts, von denen nur eine bestimmt ist, aber falsch. Ich berichtige: Die bei Rosenberg anonyme Marke Nr. 5034 (Andreaskreuz vor einem Ring) ist die der Salzburger Meister Daniel Weber (Bürger seit 1649) und Peter Paul Weber (Bürger seit 1683); Nr. 5035 die des Johann Gottfried Gebisch (Bürger seit 1686); Nr. 5036 nicht »Daniel Wöber«, sondern David Wierdterer (Bürger seit 1612). Außer diesen bei R. angeführten drei Marken kann ich aber noch mehr als ein Dutzend andere nennen und auf die Meister bestimmen.

Woher kam dem Jüngling diese Weisheit, die dem älteren Forscher fehlt? Sehr einfach. Die politischen Bezirke Salzburg und Hallein, die ich jetzt für die »Österreichische Kunsttopographie« zu bearbeiten hatte, enthalten im Gegensatz zu dem silberarmen Niederösterreich eine große Menge von Kirchensilber aller Art, da das glückliche Erzstift nie eine allgemeine Silbereinlösung durchzumachen hatte wie die österreichischen Erblande im Jahre 1809. Auch die kleinste Filialkirche hat mehrere alte Silberkelche, fast jede Pfarrkirche eine alte Monstranz und Ziborium, dazu kommen zahlreiche Reliquiare, Opfertassen samt Kännchen, Rauchfässer samt Schiffchen, Ampeln, Leuchter, Buschenkrüge, Meßbuchbeschläge, Kruzifixe, Wetterkreuze, bei den Stiften Pastoralien, Kapitelkreuze, Pektoralien usw. Daraus gewinnt man schon ein stattliches Material von Meisterzeichen, die sich mit Hilfe der Beschauzeichen lokalisieren lassen, überwiegend Augsburger, dann Salzburger, Tittmoninger, Passauer, Münchener, Wiener Arbeiten.

Im Lande Salzburg sind aber weiters auch die alten Kirchenrechnungen in besonderer Reichhaltigkeit und Vollständigkeit erhalten. Mit ihrer Hilfe lassen sich die meisten kirchlichen Geräte auch datieren, d. h. es läßt sich wenigstens der Zeitpunkt feststellen, wann sie gekauft wurden. Bei den Augsburger Marken des 18. Jahrhunderts geben ja auch die Jahresbuchstaben einen sicheren Anhaltspunkt. Der Meister selbst wird auch oft in den Rechnungen genannt — das ergibt dann eine ganz sichere Bestimmung — meistens jedoch nur die Tatsache des Ankaufes oder (was recht oft vorkommt) des Umtausches von älteren Geräten gegen neue, oder der Silberhändler. In diesen Fällen sind wir zur Bestimmung der Meistermonogramme — die Marken sind ja meist die Anfangsbuchstaben der Tauf- und Familiennamen — auf andere Hilfsmittel angewiesen. Ich habe z. B. die Salzburger Marke GR, stilistisch gehört der Kelch der Mitte des 17. Jahrhunderts an, oder ich erfahre aus der Rechnung, daß er 1652 gekauft wurde. Rosenberg läßt mich im Stich. Ich muß also zu erkunden suchen, ob kein Salzburger Goldschmied dieser Zeit ausfindig zu machen ist, auf dessen Namen diese Anfangsbuchstaben passen. Ich bin nun gezwungen, mich ins Archiv zu setzen und mir die Bürgerbücher durchzusehen, beziehungsweise eine Liste der Salzburger Goldschmiede, die ein verdienstvoller Mann schon zusammengestellt hat. Da finde ich richtig: Gebhard Raininger, Meister seit 1640. Ein anderer GR ist nicht da, also ist die Marke bestimmt.

Nun kann es vorkommen, daß zwei Meister die gleichen Initialen haben. V in M z. B. würde in Salzburg auf Michael Veichtmeyer (Meister seit 1602) ebenso passen wie auf Matthias Unverdorben (Meister seit 1709). Da entscheidet natürlich der Stil der Arbeit

oder eine gegebene Datierung. In unserem Falle hat ein mit MV bezeichnete Kelch das Bandwerkmuster, aus der Kirchenrechnung erfahren wir noch dazu, daß er 1720 gekauft ist: dann haben wir mit Sicherheit die Marke bestimmt als die des Matthias Unverdorben. Am kompliziertesten ist der Fall, wenn eine Marke auf zwei oder gar drei gleichzeitig in einer Stadt lebende Meister paßt, wie z. B. das oft vorkommende Augsburger Zeichen
I
I * S (Rosenberg[2] 545) auf Johann Jakob Schoap (gest. 1766), einen zweiten Johann Jakob Schoap (gest. 1774) oder Josef Ignaz Saler (gest. 1764). Da kann nur die direkte Nennung des Meisters in einer Rechnung entscheiden (die zu einem erhaltenen gepunzten Stück gehört) oder ein nach 1764, beziehungsweise 1766 datiertes Stück. Finde ich z. B. eine sicher 1770 datierte Monstranz mit diesem Zeichen, so kann dies nur die Marke des Johann Jakob Schoap des Jüngeren sein.

Ich habe hier an einer Anzahl konkreter Fälle gezeigt, wie *Rosenberg* hätte vorgehen müssen, wenn er für sein Werk den Anspruch auf wissenschaftliche Genauigkeit, Gründlichkeit und Zuverlässigkeit hätte erheben wollen, den dieses jetzt zweifellos *nicht* hat.

Es fehlt vor allem der genaue Nachweis, worauf sich die betreffende Bestimmung stützt, ob sie eine sichere auf Grund der Nennung des Meisters in der dazugehörigen Rechnung ist oder eine ganz eindeutige Identifizierung der Marke mit einem Meisternamen, oder ob eine zweite Möglichkeit vorliegt.

Um aber dem Benutzer einerseits jeden Zweifel zu nehmen, ihm andererseits auch die Möglichkeit zu geben, selbst Marken zu bestimmen, die Rosenberg *nicht* kennt, hätte unbedingt bei jeder Stadt am Anfang eine *Liste sämtlicher Goldschmiede* vorangeschickt werden müssen, die auf Grund des archivalischen Materials ermittelt werden können, und zwar zuerst in chronologischer, dann in alphabetischer Reihenfolge — ein Gesamtregister für letztere wäre zu wenig übersichtlich —, mit möglichst vielen Lebensdaten, zumindest Jahr der Meisterschaft und Todesjahr. Hätte Rosenberg z. B. eine solche Liste der archivalisch genannten Augsburger Goldschmiede gegeben, so könnten wir bald finden, wer der gesuchte IAS oder IWK usw. ist. So aber müssen wir eigene Nachforschungen anstellen, wenn wir darauf erpicht sind, die Marke zu identifizieren.

Ferner muß man verlangen, daß bei jeder Marke *alle* noch vorhandenen Stücke samt der Literatur angegeben werden. Auch müßten die Marken mit größerer Genauigkeit (und zwar nach den best erhaltenen) gezeichnet werden.

Die Arbeit, wie ich sie eben angedeutet habe, kann aber ein einzelner in absehbarer Zeit und mit Rücksicht auf die hohen Kosten nicht machen, dazu ist — wie bei einem Künstlerlexikon— eine *Arbeitsteilung* unbedingt notwendig. Wir haben ja einen Deutschen Verein für Kunstwissenschaft. Er schreibe auf sein Programm auch ein Corpus der Deutschen Goldschmiedezeichen! Es wären möglichst viele Mitarbeiter heranzuziehen, die einerseits das bei Rosenberg so stark vernachlässigte *archivalische*, anderseits das Denkmälermaterial eines begrenzten Bezirkes genau kennen. Hierzu kämen in erster Linie die Bearbeiter der verschiedenen deutschen und österreichischen Kunsttopographien in Betracht, die Gelegenheit haben, das ganze noch in kirchlichen Besitz befindliche Silbermaterial durchzusehen, anderseits die Museumsbeamten und für die einzelnen Städte kundige Lokalhistoriker. Die letzteren hätten die Goldschmiedelisten ihrer Städte nach den Bürger-, Tauf-, Sterbe- und Innungsbüchern zusammenzustellen, die Kunsttopographen die in ihrem Bezirk vorkommenden, die Museumsbeamten die in ihrem Museum vorfindlichen Stücke und Marken. Eigene Zeichner müßten unter Aufsicht der Kunst-

historiker die Marken direkt nach den Originalen zeichnen — alle anderen Methoden ergeben zu leicht Irrtümer — und zwar nicht alle, sondern nur die am besten erhaltenen Marken jeder Spezies. — Diese Arbeiten ließen sich jetzt, wo noch an allen Kunsttopographien gearbeitet wird, ohne besonders große Kosten durchführen.

Ein Gesamtredakteur — am besten natürlich Rosenberg selbst — könnte dann dieses von vielen Händen herbeigeschaffte Material nach Städten gesichtet bearbeiten. Das Resultat wäre ein wirklich exakt wissenschaftlich gearbeitetes und absolut verläßliches Verzeichnis der deutschen Goldschmiedezeichen, die unerläßliche Vorarbeit für eine Geschichte der deutschen Goldschmiedekunst.

Wenn aber der Deutsche Verein dafür nicht zu haben ist, so muß diese Aufgabe eben lokal gelöst werden, im Rahmen der einzelnen Kunsttopographien und Museumsberichte. Für Salzburg z. B. wird dies der Fall sein, wenn in einigen Jahren das ganze Herzogtum bearbeitet sein wird. Sehr erwünscht wären analoge Arbeiten über die Zinngeräte.

Paul Buberl.

DIE OKTOGONE VON ANTIOCHIA, NAZIANZ UND NYSSA.

REKONSTRUKTIONSVERSUCHE

VON

DR. ADALBERT BIRNBAUM.

Bei allem Schwanken der Ansichten über das Thema »Ost—West« scheint es doch wenigstens in einem Punkte bereits zu einer allgemeinen Verständigung gekommen zu sein — darin nämlich, daß die großen orientalischen Oktogonalkirchen zu Antiochia und Nazianz einen außerordentlichen Einfluß auf die altchristliche Baukunst des römischen Abendlandes ausgeübt hätten, und daß es namentlich die eine oder die andere von ihnen war, welche das direkte Vorbild für die kunstvollendetste Bauschöpfung jener Reichshälfte, für S. Vitale zu Ravenna, bildete [1]). Von der Frage hängt jedoch zu viel ab, als daß sie allzu schnell aufhören dürfte eine Frage zu sein; und das möge mir auch zur Rechtfertigung dienen, wenn ich sie hier als eine solche behandeln will. — Das weniger wichtige Oktogon von Nyssa füge ich nur hinzu, um den Gegenstand, die orientalischen Oktogone des 4. Jahrhunderts, voll zu erschöpfen.

DIE HAUPTKIRCHE VON ANTIOCHIA.

Diesen Bau kennen wir aus folgender Beschreibung des Eusebius (Vita Constantini, III. 50): ». . . μονογενές τι χρῆμα ἐκκλησίας, μεγέθους ἕνεκα καὶ κάλλους, ἀφιέρου, μακροῖς μὲν ἔξωθεν περιβόλοις τὸν πάντα νεὼν περιλάβων, εἴσω δὲ τὸν εὐκτήριον οἶκον εἰς ἀμήχανον ἐπάρας ὕψος, ἐν ὀκταέδρου μὲν συνεστῶτα σχήματι, κύκλῳ δὲ ὑπερῴων τε καὶ καταγείων χωρημάτων ἁπανταχόθεν περιεστοιχισμένον· ὃν καὶ χρυσοῦ πλείονος ἀφθονίᾳ, χαλκοῦ τε καὶ τοῖς τῆς λοιπῆς πολυτελοῦς ὕλης ἐστεφάνου κάλ-

[1]) So F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst I., S. 363; H. Holtzinger, Die altchristliche Architektur, S. 102 u. 202; G. Dehio-G. v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, I., S. 28; J. Strzygowski, Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte, S. 93 u. 95. — Über die etwas abweichende Auffassung Hübschs vgl. unten S. 191, Anm. 9. Grundsätzlich anders ist nur der Standpunkt Rivoira's, s. S. 188 Anm. 8.

λεσι«. — Eine andere Beschreibung desselben Autors (De laudibus Constantini, IX. 15.) lautet: »Μακροῖς ἔξωθεν περιβόλοις τὸν πάντα νεὼν περιλαμβάνων, εἴσω δὲ τὸ ἀνάκτορον εἰς ἀμήχανον ἐπαίρων ὕψος, ἐν ὀκταέδρου μὲν σχήματι κατεποίκιλλεν, οἴκοις δὲ τοῦτο πλείοσιν ἐξέδραις τε ἐν κύκλῳ περιστοιχισάμενος, παντοίοις ἐστεφάνου κάλλεσιν«. (Nach der neuesten Ausgabe J. A. Heikels.)

Man wird bald bemerken, daß die Richtigkeit der Rekonstruktion in erster Reihe vom richtigen Verständnis der Fachausdrücke »ἐξέδραι« und »οἶκοι« abhängt. Das macht es zur Pflicht, deren Bedeutung nicht etwa aufs Geratewohl abschätzen oder erraten zu wollen — dabei läuft man ja stets Gefahr, in sie unwillkürlich was man gerade wünscht hineinzulegen —, sondern sich darüber die absolute Sicherheit zu verschaffen. Und das ist gerade in diesem Falle nichts weniger als aussichtslos, da Eusebius die beiden Bezeichnungen noch einmal gebraucht, und zwar in einem Zusammenhange, der volle Klärung möglich macht. Es geschieht in seiner Schilderung der gleichfalls zur Zeit Constantins d. Gr. erbauten Basilika zu Tyrus (Hist. eccl. X. 4): ». . . . ἐξέδρας καὶ οἴκους τοὺς παρ' ἑκάτερα μεγίστους ἐπισκευάζων εὐτέχνως, ἐπὶ ταὐτὸν εἰς πλευρὰ τῷ βασιλείῳ συνεζευγμένους καὶ ταῖς, ἐπὶ τὸν μέσον οἶκον εἰσβολαῖς ἡνωμένους . . . .«.

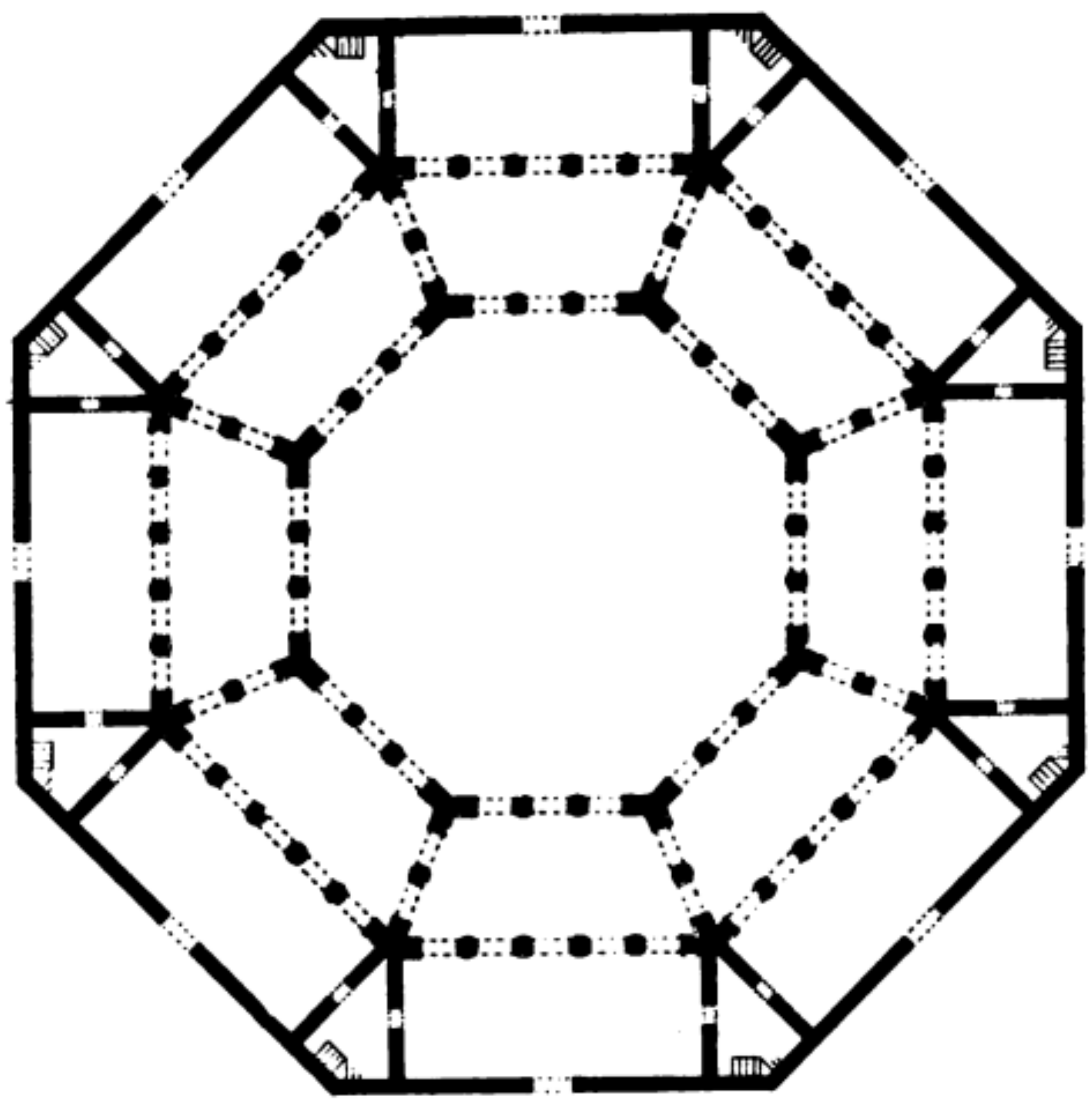
Diesen Worten entnehmen wir zunächst, daß die »ἐξέδραι« und »οἶκοι« an die Seiten einer in ihrer Mitte befindlichen Räumlichkeit angefügt waren, die sie in ihrer ganzen Länge begleiteten, und mit der sie mittels Öffnungen in Verbindung standen. Das sagt freilich noch nicht alles; das meiste kommt darauf an, was denn eigentlich die mittlere Räumlichkeit war — ob darunter die ganze Basilika oder etwa nur ihr Hauptschiff zu verstehen ist? Auch das werden wir aus Eusebius erfahren; bevor ich jedoch die betreffende Stelle zitiere, hebe ich noch ausdrücklich hervor, daß das »βασίλειον«, dem sich die »ἐ.« und »οἶ.« anschließen, und der »μέσος οἶκος«, in den sie sich öffnen, selbstverständlich ein und dasselbe sind.

Die Worte also, die uns nunmehr interessieren, entstammen der Beschreibung der Basilika zu Jerusalem und lauten folgendermaßen (Vita Const. III. 36): »Ἄνω δὲ πρὸς αὐτοῖς ὀρόφοις, τὰ μὲν ἐκτὸς δώματα . . . . . τὰ δὲ τῆς εἴσω στέγης . . . . . ὥσπέρτι μέγα πέλαγος καθ' ὅλου τοῦ βασιλείου οἴκου . . . . . . ἐποίει«.

Daß vor allem das »βασίλειον = μέσος οἶκος« einerseits und der »βασίλευς οἶκος« anderseits dasselbe Ding bezeichnen, steht wohl außer allem Zweifel. Nun ist der βασίλευς οἶκος sicher keine Raumgruppe, sondern ein Einzelraum; denn er wird in seiner ganzen Ausdehnung (καθ' ὅλου) von einer einzigen Decke überdeckt. (Daß es wirklich nur eine war, sagt der Singular »στέγη«; der Plural »ὀρόφοι« darf uns nicht verwirren, da damit offenbar die Vielheit der konstruktiven Bestandteile des oberen Bauabschlusses, dessen einen Teil die Decke bildete, gemeint ist.) — Da ferner im folgenden (37.) Kapitel »στοαί« als die Nebenräume der Basilika beschrieben werden, so ist es evident, daß der βασ. οἰκ., wie übrigens schon seine singularische Anführung und das auszeichnende Adjektiv es

nahelegen, nur mit dem H a u p t raume identisch sein kann. (Zur Erhärtung des oben über die στέγη Gesagten sei hinzugefügt, daß die Decken, bzw. oberen Abschlüsse der στοαί als etwas Besonderes genannt werden: ». . . . . καὶ αὗται τοὺς ὀρόφους πεποικιλμέναι«.)

Also auch das βασίλειον, der μέσος οἶκος der Basilika von Tyrus war ihr Hauptschiff; für die benachbarten »ἐξέδραι« und »οἶκοι« bleibt dann einfach keine andere Deutung als auf S e i t e n s c h i f f e übrig. Und wie ausgezeichnet dazu paßt, was wir über ihre Lage, Länge und Öffnungen (Interkolumnien) vernommen haben, braucht wohl nicht eigens bemerkt zu werden.



Die Hauptkirche von Antiochia. Rekonstruktion des Grundrisses.

Sollten sich aber Zweifel regen, ob denn die Kirche von Tyrus eine wirkliche Basilika mit Seitenschiffen, nicht etwa nur ein einschiffiger Raum mit Seitenk a p e l l e n war, so werden sie durch folgenden Teil der Baubeschreibung behoben: ». . . . ταῖς πάρ' ἑκάτερα τοῦ παντὸς νεὼ στοαῖς τὸν τῶν προπύλων ἀριθμὸν διατάξας, ἄνωθεν ἐπὶ ταύταις ἄλλῳ πλείονι φωτὶ διαφόρους τὰς ἐπὶ τὸν οἶκον εἰσβολὰς ἐπενόει . . . . . .«. Denn daß Stoen, an die Torbauten angelehnt sind, die also ihre Wände nach außen, ihre Stützenreihen aber nach innen kehren, über denen überdies die in den zwischen ihnen eingeschlossenen Mittelraum führenden Fenster angebracht sind — daß solche Stoen nur S e i t e n s c h i f f e sein können, bedarf keines weiteren Beweises. Und ebensowenig, daß sie, ihrem Verhältnisse zum mittleren οἶκος gemäß, mit den »ἐξέδραι« und »οἶκοι« identisch sind.

Im Zusammenhange damit sei noch auf eins aufmerksam gemacht: daß nämlich Eusebius den Fenstern im Lichtgaden des Hauptschiffes und den in dasselbe aus den »ἐ.« und »οἰ.« führenden Öffnungen denselben Namen, »εἰσβολαί«, beilegt. Das deutet schon allein auf eine starke Analogie auch in der Form, die ja denn tatsächlich zwischen der nach altchristlicher Art dichtgedrängten Fensterreihe und der Stützenstellung darunter stattgehabt haben mag; insbesondere, wenn die letztere eine Pfeilerarkade war — was zu vermuten der Umstand erlaubt, daß Eusebius, der sonst mit solchem Wohlbehagen bei Säulen verweilt, hier ihrer mit keinem Worte gedenkt, — und wenn anderseits die Fenster, was bei einem altchristlichen Bau gewiß nichts weniger als unwahrscheinlich ist, oben mit Bögen abschlossen. — Wenn dagegen die »ἐ.« und »οἰ« Seitenkapellen oder dgl., ihre Öffnungen also Türen gewesen wären, so hätte sich Eusebius doch wohl eines von ihm sonst bei solchen Gelegenheiten gebrauchten Ausdruckes bedient und von »εἴσοδοι« oder »πύλαι« gesprochen (vgl. Vita Const., III. 37 u. 39; Hist. eccl. X. 4).

Nach allen bisherigen Für muß auch ein Wider in Betracht gezogen werden. Der oben (S. 181 f.) zitierten Beschreibung der »ἐ.« und »οἰ.« sind nämlich einige Worte über deren Bestimmung hinzugefügt, aus denen hervorgeht, daß sie »τοῖς ἔτι καθάρσεως καὶ περιῤῥαντηρίων τῶν διὰ ὕδατος καὶ ἁγίου πνεύματος ἐγχρήζουσιν« überwiesen waren. Daraus hat man geschlossen, daß sich darunter auch ein Baptisterium befand, und demgemäß auch die übrigen »ἐ.« und »οἰ.« selbständige Anbauten neben der Kirche waren [2]). Ob mit Recht? Im angeführten Satze ist doch nicht von solchen die Rede, an denen die Taufe bereits vollzogen wird, sondern die ihrer erst bedürfen, also noch vor ihr stehen. Diesen nun, den Katechumenen, waren allerdings, wie bekannt, besondere Plätze in der Kirche angewiesen; ob aber dazu irgendwelche eigentlich schon außerhalb des Kirchenbaues belegene Lokalitäten geeigneter waren, als die Seitenschiffe, aus denen man ziemlich ungehindert dem Gottesdienste folgen konnte, ist sehr zu bezweifeln. Als bevorzugter Platz für die Gemeinde der bereits Getauften genügte wohl in dieser Zeit des noch lange nicht allgemein angenommenen Christentumes das Hauptschiff mit seinen durch seine ganze Länge sich hinziehenden Sitzreihen (»βάθρα . . . . καθ ὅλου« sc. · νεώς).

Ich greife jetzt auf die obige Feststellung der Identität der »στοαί« mit »ἐ.« und »οἰ.« zurück. Daß erster Ausdruck die Architekturform im allgemeinen, die beiden anderen ihre besonderen Abarten bezeichnen, ergibt sich von selbst. Warum hat sich aber der Autor der verschiedenen Benennungen bedient? Das erklärt sich aus der Veränderung seines Standpunktes. Zuerst beschreibt er die Kirche von außen. Da sah man nun die beiden niedrigeren seitlichen Anbauten, wußte auch

[2]) F. A. Heinichen in seiner Ausgabe der Hist. eccl., Bd. III., S. 237, Anm. 39; H. Holtzinger, Die altchristliche Architektur, S. 75 f., 212; C. Mommert, Die heilige Grabeskirche in Jerusalem, S. 120.

erfahrungsgemäß, daß sie in ihrem Inneren Portiken enthalten, konnte aber weder die Zahl noch die Form der letzteren unterscheiden; erst in die Kirche eingetreten, bemerkte man, daß es »ἐ.« und »οἶ.« waren, d. h. beiderseits je zwei Seitenschiffe, infolgedessen auch verschieden gestaltet und verschiedene Namen erheischend. Es kommt jetzt nur noch darauf an, welchen von den beiderlei Nebenschiffen, den inneren und den äußeren, die Bezeichnung »ἐξέδραι« und welchen die »οἶκοι« zukommt; dann sind wir auch über die eigentliche Bedeutung der beiden Fachausdrücke unterrichtet.

Das Wort »ἐξέδρα« kommt bei Eusebius noch in der Überschrift des Kapitels vor, in dem er den Vorhof der Jerusalemer Kirche schildert (Vita Const. III. 39): »Ἔκφρασις μεσαυλείου καὶ ἐξεδρῶν καὶ προπύλων.« In der Beschreibung selbst heißt es dann: »Ἔνθεν (aus der Basilika) δὲ προϊόντων ἐπὶ τὰς πρὸ τοῦ νέω κειμένας εἰσόδους, αἴθριον διελάμβανεν. Ἦσαν δὲ ἐνταυθοῖ παρ' ἑκάτερα καὶ αὐλὴ πρώτη, στοαί τ' ἐπὶ ταύτῃ, καὶ ἐπὶ πᾶσιν αἱ αὔλειοι πύλαι: μεθ' ἃς . . . . . τὰ τοῦ παντὸς προπύλαια . . . . .«

Daß nun der e r s t e und l e t z t e Ausdruck des Titels sich auf αἴθριον, αὐλή, εἴσοδοι, πύλαι, προπύλαια des Textes bezieht, liegt auf der Hand; unter »ἐξέδραι« können dann naturgemäß nur die στοαί gemeint sein. Und da ist es sehr wohl zu beachten, daß es der letzteren nur z w e i e gab, wie die Beschreibung zwar nicht ausdrücklich feststellt, wie sich aus ihr aber mit voller Sicherheit ergibt. Nach ihrer Darstellung betrat man nämlich, aus der Basilika herauskommend, sofort den freien Hofraum, das αἴθριον [3]); es legte sich also keine der Basilikafront etwa vorgebaute Säulenhalle dazwischen. Und ebensowenig gab es eine solche auf der gegenüberliegenden Gassenseite. Denn, stets nach der Schilderung, gewahrte der aus dem Kircheninneren Herausgekommene zunächst zu beiden Seiten den Hof und die an ihn sich anschließenden seitlichen Säulenhallen; dann, nach vorne gewendet, sah er h i n t e r d i e s e m a l l e n die Toreingänge. D i e s a l l e s also, H a l l e n u n d H o f , erstreckte sich b i s z u der Mauer, in welcher, selbstverständlich, die Tore eingesetzt waren; für eine Querhalle war hier demnach kein Platz.

Also nur zwei Säulenhallen hat es, wie gesagt, in dem Vorhofe gegeben, die seine beiden Langseiten einfaßten. Dann macht es aber keine Schwierigkeiten mehr, sich deren Gestalt vorzustellen: es waren eben Hallen, die nur auf einer Seite — nach dem Hofe zu — sich mittels Säulenstellungen frei öffneten, an den drei übrigen von Mauern — Langmauern des Hofes, Tormauer und Frontmauer der Basilika — umschlossen waren. D a s ist dann aber eben jene spezielle, »ἐξέδρα« benannte Stoenform.

---

3) D a s ist der Sinn des Wortes — es ist also nicht eine Verballhornung des lateinischen »atrium« und mit ihm gleichbedeutend, wie Mommert, a. a. O. S. 206 annimmt. Siehe Vita Const., IV. 59: »ἀμφὶ δέ, τοῦτον (sc. νεών) αἴθριος ἦν αὐλὴ παμμεγέθης . . . . . ἐν τετραπλεύρῳ δὲ ταύτῃ στοαὶ διέτρεχον, μέσον αὐτῷ νεῴ τὸ αἴθριον ἀπολαμβάνουσαι . . . . .« »Αἴθρ.« ist also der Zwischenraum der Säulengänge und begreift diese n i c h t mit ein. Vgl. Kapitelüberschrift, das. III. 35: »Ἔκφρασις αἰθρίου καὶ στοῶν«; auch hier also beides ganz koordinierte Dinge.

In Anwendung auf eine fünfschiffige Basilika kann dann dieser Name augenscheinlich nur auf die äußeren Seitenschiffe bezogen werden, da nur die es sind, welche die geforderte Gestalt haben; so war es also auch in Tyrus. Der Name »οἶκοι« bleibt dann für die inneren Seitenschiffe übrig. Es fragt sich nun noch, wie dieser Fachausdruck mit der besonderen architektonischen Form der mit ihm bezeichneten Räumlichkeiten zusammenhängt.

Zur Beantwortung dessen sei daran erinnert, daß es auch schon das Hauptschiff der Basilika von Tyrus (übrigens auch das der von Jerusalem) war, für das diese Bezeichnung verwendet wurde [4]. Das hat wohl eine zwischen ihm und den benachbarten Seitenschiffen bestehende, auf alles Wesentliche sich erstreckende Übereinstimmung zur Voraussetzung. Für die Stützenreihen an beiden Langseiten leuchtet dies nun bei einer — es sei nochmals daran erinnert — fünfschiffigen Basilika ohne weiteres ein. Und ebenso auch für die Decken; denn daß es in beiden Fällen nur flache Holzdecken, keine Gewölbe sein konnten, ist bei einer Basilika des 4. Jahrhunderts wohl selbstverständlich (was dann natürlich auch für die »ἐξέδραι« gilt). Zur Vervollständigung der Ähnlichkeit bedurfte es also nur noch, daß auch die Seitenschiffe besondere Hochwände über den Stützenstellungen hatten. Und auch das darf als wahrscheinlich betrachtet werden. Denn die Decke brauchte nicht unmittelbar über den Stützen ruhen, sie konnte höher hinaufgerückt werden, da beim Ansteigen des Daches vom äußeren Seitenschiffe her Raum genug dazu verfügbar war; wie dies der architektonischen Wirksamkeit der Lokalität zustatten kam, ist so augenfällig, daß es auch ohne einen besonderen Grund angenommen werden könnte. (Ich bemerke, daß bei der alten Peterskirche in Rom, nach Holtzingers — Altchristliche und byzantinische Baukunst, 3. Aufl., S. 33 — wohlbegründeter Vermutung, die Hochwand des inneren Seitenschiffes ursprünglich sogar über das Dach des äußeren hinaufstieg und ganz in der Art des Hauptschiffes mit Fenstern versehen war.)

Man sieht also, daß es zweifellos den formalen Tatsachen entsprach, wenn Eusebius das Haupt- und die inneren Seitenschiffe der Tyrischen Kirche mit demselben Namen bedachte. Es sind aber noch einige Bedenken zu beseitigen. Einerseits hat Eusebius, wie gezeigt wurde, die seitlichen »οἶκοι« mit den »ἐξέδραι« in dem Sammelbegriffe »στοαί« zusammengefaßt; anderseits ist aber ein »οἶκος« nichts weniger als eine Säulenhalle. Denn außer den beiden obengenannten Hauptschiffen bezeichnet so unser Autor auch den Hauptsaal des Kaiserpalastes zu Konstantinopel (Vita Const. III. 49. Den gleichfalls so benannten Mittelraum der Antiochener Hauptkirche lasse ich hier absichtlich beiseite, um zukünftigen Zirkel-

[4]) Das Adjektiv »βασίλευς« kennzeichnet offenbar dessen herrschende Stellung. »Οἶκοι βασ.« nennt Eusebius auch Anbauten an die Säulenhallen, welche den Hof um die Apostelkirche zu Konstantinopel umgaben (Vita Const. IV. 59); waren nicht auch das Mittelhallen basilikaartiger Portiken? Beispiele von solchen zusammengestellt, bei K. Lange, Haus und Halle, S. 189 ff.

schlüssen vorzubeugen), und aus allen diesen Beispielen muß offenbar geschlossen werden, daß er darunter einen Einzelraum versteht, der mindestens im Oberteil von hochgehenden Wänden umschlossen war. Nun löst sich aber der Widerspruch in unserem Falle auf eine ganz natürliche Weise. Es ist eben auseinandergesetzt worden, daß und wie die inneren Seitenschiffe dem Begriffe eines οἶκος entsprachen; zugleich hatten sie aber alle Kennzeichen einer Stoa, indem ihre Grundrißproportion eine korridorartige war und der architektonische Akzent doch zweifellos, trotz der Hochwände, auf den Stützenstellungen ruhte. Es war also eine Zwitterbildung, auf die eben beide Namen paßten: ein οἶκος, der durch seine eigentümliche Proportionierungen den Charakter einer Stoa annahm, oder, wenn man will, eine Stoa, die durch entsprechende Ausbildung ihres oberen Aufbaues zum οἶκος wurde. Insofern auch eine besondere Stoaform, nur im anderen Sinne als die ἐξέδρα [5]).

Nach dieser langen, aber durch die Wichtigkeit des Gegenstandes selbst gebotenen Abschweifung kehre ich zu der Hauptkirche von Antiochia zurück.

Ihr achteckiger Mittelraum war also, nach der eingangs zitierten Beschreibung, allseits von »οἶκοι« und »ἐξέδραι« umgeben. Diese können, da sie den gleichen Namen tragen, sich auch in der Sache von den »οἶ.« und »ἐ.« zu Tyrus nicht unterschieden haben; nur daß selbstverständlich ihre Anfügung an einen zentralen anstatt oblongen Raum gewisse, unwesentliche freilich, Modifikationen zur Folge hatte, sowie daß dadurch auch ihre Zahl verschieden wurde. Denn entfiel in Tyrus je ein »οἶ.« und je eine »ἐ.« auf jede der beiden Langseiten, so hier auf jede der acht Polygonseiten.

Was die Einzelheiten betrifft, so entstanden zwischen den Seitenmauern der Exedren — die, selbstverständlich, den äußeren Hallenring bildeten — unregelmäßige viereckige Räumlichkeiten. Das war jedoch kein Mißstand, im Gegenteil, ein Vorteil; denn hierin konnten am zweckmäßigten die Treppen zum oberen Stockwerke — worüber unten — untergebracht werden, so daß die mächtige Einheitswirkung des Äußeren nicht durch angebaute Treppenhäuser gestört zu werden brauchte.

Die unmittelbar am Mittelraum belegenen οἶκοι bildeten, wie schon ihr Name und seine pluralische Anwendung bezeugt, gleichfalls einen Ring von selbständigen Hallen. Ihre Trennung muß deshalb nicht materiell, durch volle Wände, bewirkt worden sein; es genügte, wenn sie angedeutet wurde, wie das ja auch den Exedren und dem Hauptraume gegenüber geschah. Wie man nun diese Aufgabe löste, ob mittels Bögen, großer Türöffnungen oder diagonaler Säulenstellungen, erfahren wir nicht; in der Grundrißrekonstruktion habe ich mich für die letzte Eventualität entschieden, weil sie mir dem sonstigen Charakter des säulenreichen Baues am besten zu entsprechen schien.

5) Als Einzelraum faßt den οἶκος auch Heisenberg auf (Die Grabeskirche in Jerusalem, S. 38); hingegen kann ich seiner Deutung der ἐξέδρα auf Kapelle nicht zustimmen.

Derart disponierte Nebenräume befanden sich, wie schon angedeutet, nicht nur zu ebener Erde, sondern auch im oberen Stockwerke (als ὑπερῴων τε καὶ καταγείων χωρημάτων bezeichnet sie Eusebius). Die Ähnlichkeit im Grundrisse erstreckte sich jedoch nicht so ganz auf den Aufbau; während nämlich oben die Hallen des Innenringes leicht die charakteristischen Hochwände erhalten konnten, da ja über ihnen das Dach anstieg, war das bei den unteren nicht der Fall — die mußten in gleicher Höhe mit den Exedren abgedeckt werden. Es waren also auch keine eigentlichen οἶκοι. Warum erwähnt das aber Eusebius nicht? Das erklärt sich hinreichend aus dem Tone seiner Schilderung, die summarisch und schönrednerisch zugleich ist, ein zu genaues Eingehen auf Einzelheiten also nicht zuläßt. Es ist daher leicht zu begreifen, daß er die unteren Hallen mit den von ihnen getragenen und mit ihnen sonst sich deckenden oberen unter einem und demselben Namen zusammenfaßte.

Darüber, von welcher Art und Form die Überdeckung der Nebenräume war, kann erst nach Erledigung des Aufbaues des Mittelraumes geurteilt werden.

Diesen bildeten bis zu einer gewissen Höhe, wie selbstverständlich, die zweistöckigen Säulenstellungen der οἶκοι. Setzte er sich aber auch noch darüber hinaus fort? Diese Frage darf wohl bejahend beantwortet werden. Denn Eusebius bezeichnet den Mittelraum als οἶκος (»οἶ. εὐκτήριος«), und ein solcher mußte, wie gezeigt wurde, wenigstens in seinem oberen Teile von Wänden umschlossen sein. Ferner rühmt Eusebius dessen ungeheure Höhe (αμήχανον ὕψος), und die hätte er doch nicht gehabt, wenn er die in jedem Falle verhältnismäßig niedrigen Nebenräume nicht überstiegen hätte. Schließlich schilderte die Bauinschrift Constantins [6]) die Kirche als »οὐρανίαις ἀψῖσι . . . . . παμφανόωντα«, als vom reichlichen Lichte durchflutet. Das wäre nun unwahr gewesen, wenn sich Fenster bloß in den Umfassungswänden der Nebenräume befunden hätten; der Mittelraum wäre dann im Halbdunkel geblieben. Er mußte also seine eigenen Fenster gehabt haben — und dann selbstverständlich einen über die umliegenden Dächer hoch hinaufragenden Lichtgaden.

Sehr wichtig ist die Frage, zu der wir jetzt kommen, wie nämlich der Mittelraum überdeckt war. Darüber sagt zwar Eusebius nichts, es ist aber den Nachrichten zweier späterer Historiker mit Sicherheit zu entnehmen.

Der erstere von ihnen, Malalas, erzählt in seiner Chronographia über das Erdbeben des Jahres 526, wie damals die Kirche ». . . . . πάντων πεπτωκότων εἰς τὸ ἔδαφος ἔστη καὶ ἡμέρας β' μετὰ τὸ γένεσθαι τὴν τοῦ θεοῦ φοβερὰν ἀπειλήν· καὶ αὐτὴ ὑπὸ πυρὸς λεφθεῖσα κατηνέχθη ἕως ἐδάφους.« Es kann nur ein holzgedeckter Bau sein, der infolge der Elastizität und Zähigkeit seiner Gerüste einem Erdbeben siegreich zu wiederstehen fähig ist, darauf aber bis zum Fußboden abbrennt. Bei einem Gewölbebau wäre alles gerade umgekehrt.

[6]) Chronographia, XVII, 0143, D.

Über ein neuerliches Erdbeben, im Jahre 587, berichtet Evagrius[7]), daß es, obwohl gleichfalls sehr stark (».... πάντα τὰ περὶ τὴν ἁγιωτάτην ἐκκλησίαν ἐς ἔδαφος ἐνεχθῆναι .....«), doch auch wieder die Kirchendeckung verschonte; begreiflich, da diese, wie diesmal ausdrücklich vermerkt wird, aus Holz war (».... ἐκ τῶν δάφνης ξύλων .....«).

Schon diese Tatsache allein würde aber zu dem Nachweise genügen, daß es auch mit der älteren, im Jahre 526 vernichteten nicht anders war; denn der Gedanke, daß man bei der Wiederherstellung, die, wohlgemerkt, in der justinianischen Zeit stattfand, Holzdecken an die Stelle von Gewölben gesetzt hätte, bedarf wohl keiner Widerlegung. Der Sachverhalt ist offenbar der, daß das aufgehende Mauerwerk, welches, wie wir gesehen haben, dem Erdbeben und, wie natürlich, auch der Feuersbrunst widerstand, beibehalten wurde, dann aber auch keine andere Eindeckung erhalten konnte, als die es früher hatte, und auf welche es berechnet war — und das war eben die hölzerne.[8])

Nur in einer Beziehung hat man damals dem Zeitgeschmacke Rechnung getragen, indem man nämlich der Holzdecke die Gestalt einer Kuppel gab (»ἡμισφαίριον« nennt sie Evagrius). Ob das auch schon bei der ursprünglichen sich so verhielt, ist sehr zu bezweifeln. Es wird zu seiner Zeit gezeigt, daß die Eindeckung des Oktogons zu Nyssa, obwohl sie gemauert war, und obwohl der Raum unter ihr ausgesprochen die Form eines Gewölberaumes hatte, doch in ihrer Gestalt eine Holzdecke imitierte; hätte bei der Kirche von Antiochia, deren Aufbau auf eine Holzeindeckung hinwies und auch tatsächlich eine solche trug, diese die Form eines Kuppelgewölbes gehabt, so wäre das in allen Punkten das direkte Gegenteil gewesen. Nun ist es aber doch bedenklich, zwei Erscheinungen, die sich zueinander strikt wie ein Plus und ein Minus verhalten, innerhalb desselben Jahrhunderts und derselben Kunstsphäre anzusetzen; umsomehr, als die Kirche von Antiochia doch um einige Jahrzehnte älter war als die von Nyssa, die Entwickelung des altchristliches Kirchenbaues aber nicht auf die Ersetzung der Gewölbe- durch Holzdeckenformen hinauslief, sondern umgekehrt.

Also nicht nur daß die Decke des Mittelraumes aus Holz war, sie hatte sicher auch eine diesem Materiale entsprechende Form. Hierfür sind zwei Möglichkeiten vorhanden: entweder war sie flach oder sie lief nach oben spitz zu. Für letzteres spricht entschieden die Betonung der außerordentlichen Höhenentwickelung von seiten des Eusebius, die erst dann so recht verständlich wird, wenn über den Fensterwänden auch noch solch eine hochreichende Zeltdecke schwebte.

Zur Beantwortung der noch übrigbleibenden Frage nach der Bedeckung der

---

7) Hist. eccl., l. VI., c. 8.

8) Einen weiteren Beweis für die schon ursprüngliche Holzdecke hat bereits Rivoira verwertet (Le origini della architettura lombarda; 2. ed.; S. 345); er ist überhaupt unter den bisherigen Forschern der einzige, welcher sich von den geläufigen Vorstellungen über diesen Bau freizumachen wußte.

Seitenräume sei angeführt: Was Malalas über die Katastrophe vom Jahre 526 erzählt, bezieht sich augenscheinlich auf die ganze Kirche, nicht bloß auf den Mittelraum; folglich war diese auch in allen Teilen mit Holz eingedeckt, in keinem überwölbt. Ferner hätte Eusebius kaum die Nebenräume mit denselben Namen wie die Seitenschiffe der Basilika zu Tyrus bezeichnet, wenn sie sich von diesen in einer so wesentlichen Eigenschaft wie die Art und Form der Deckenbildung unterschieden hätten. Schließlich: die Wände um den Mittelraum, die durch keine Kuppel versteift und belastet, außerdem fast vollständig in wenig widerstandsfähige Säulenstellungen aufgelöst waren, hätten dem Seitenschube der auf sie, und das in zwei Stockwerken übereinander, drückenden Gewölbe der Nebenräume nur bei einer sehr bedeutenden Tiefengliederung standhalten können; was vielleicht technisch, kaum aber ästhetisch zulässig gewesen wäre.

Was Eusebius sonst noch über die Peribole, sowie über die Ausschmückung der Kirche sagt, ist so allgemein gehalten, daß daraus für die Rekonstruktion nichts zu gewinnen ist.

Es seien noch einige Worte dem Verhältnisse der Antiochener Kirche zu S. Vitale in Ravenna gewidmet.

Beide Bauten haben gemeinsam ihre achteckige Grundrißdisposition und das Zerfallen in einen höheren Mittelraum und untergeordnete Nebenräume; außerdem hat aber S. Vitale das Eigentümliche, daß er ein konsequenter Gewölbebau und mit Nischen gegliedert ist. Seine architektonische Idee ist die eines römischen zentralen Gewölberaumes, der aber außerdem von Umgängen umkreist und mit ihnen in unmittelbaren räumlichen Zusammenhang gebracht wird.

Prüft man nun beiderlei Eigenschaften auf ihren entwicklungsgeschichtlichen Charakterwert, so findet sich, daß die ersteren, die gemeinsamen, so allgemeiner Natur sind, daß sie eigentlich als zeit- und stillos betrachtet werden müssen; denn Bauten, die oktogonal und in der angedeuteten Weise gegliedert sind, wird man so ziemlich in jeder Kunstepoche begegnen. Ganz anders verhält es sich mit den speziellen Eigenschaften von S. Vitale; die gehören nur zu sehr einer bestimmten Stilentwicklung an. Denn in der oben angedeuteten Verquickung verschiedenartiger Elemente, in der durch sie erzeugten Monumentalität und zugleich Zartheit und Motivenreichtume liegt etwas, was nicht nur die frühere altchristliche Architektur mit ihren holzgedeckten Kirchenbauten, sondern auch die vorchristlichen römischen Gewölberäume, die massig und unzusammengesetzt sind, hinter sich zurückläßt.

Gerade in diesen Eigenschaften nun, die aus ihm ein Dokument und einen Repräsentanten einer ganz eigenartigen Spätentwicklung machen, kann S. Vitale der Antiochener Kirche nicht nachgebildet sein, da sie diese, falls die vorgeschlagene Rekonstruktion das Richtige trifft, einfach nicht hatte. Ob er von ihr wenigstens jene allgemeinen Kompositionsschemen übernahm, ist, da diese nun einmal zu seinen spezifischen Stilcharakteristiken nicht gehören, ohne Belang; immerhin sei bemerkt,

daß der Architekt sie nicht im fernen Osten zu suchen brauchte, da er sie sozusagen auf Handbereich, in Italien selbst hatte. Denn oktogonale Grundrisse kannte man hier schon spätestens am Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. (mehrere Beispiele bieten die Domitianischen Bauten am Palatin), und ein in Mittelraum und Umgang gegliederter Bau war, wie sich aus einigen Bemerkungen Plinius d. Ält. ergibt (Hist. nat., XXXIV. 3, 13; XXXVI. 5 (4), 38) schon der ältere Pantheon des Agrippa, der durch den jetzigen Bau unter Hadrian ersetzt wurde.

Möge man nun das Gelingen meines Rekonstruktionsversuches wie immer beurteilen, so viel glaube ich doch gezeigt zu haben, daß man die Vorbildlichkeit der Hauptkirche von Antiochien für S. Vitale oder sonst einen altchristlichen Gewölbebau nicht einfach als gegebene Tatsache hinnehmen darf, sondern es früher nachzuweisen versuchen muß.

DIE KIRCHE ZU NAZIANZ.

Eine Rekonstruktion dieser Kirche ist von mir bereits früher veröffentlicht worden [9]; wenn sie hier nochmals durchgeführt wird, so geschieht es teils, um sie etwas ausführlicher und somit überzeugender, als es das erstemal möglich war, auszugestalten, teils, um einige dort ausgesprochene Ansichten zu berichtigen.

Den Anlaß zur ersten Verarbeitung boten die von Herrn Univ.-Prof. Tadeusz Sinko aufgefundenen und mir gütigst zur Verfügung gestellten neuen Scholien zur Beschreibung dieser Kirche; sie können, da der Fundbericht in meinem ebenerwähnten Artikel enthalten ist, hier ohne jeden weiteren Kommentar abgedruckt werden. Vorausgeschickt sei ihnen jedoch die Beschreibung selbst, die bekanntlich einen Teil (das Kap. 39) der Grabrede des Gregorius von Nazianz für seinen Vater, welcher die Kirche erbaut hatte, bildet. Sie lautet:

»Ἐπεὶ δὲ καὶ μνημόσυνον τῆς ἐκείνου (des Vaters des Greg.) μεγαλοψυχίας ἔδει τῷ βίῳ καταλειφθῆναι, τί μᾶλλον ἔδει, ἢ τὸν νεὼν τοῦτον, ὃν Θεῷ τε ἤγειρε καὶ ἡμῖν, ὀλίγα μὲν τῷ λαῷ προσχρησάμενος, τὰ πλείω δ' οἴκοθεν εἰσενεγκών; Ἔργον οὐ σιωπῆς ἄξιον, μεγέθει μὲν ὑπὲρ τοὺς πολλούς, κάλλει δὲ σχεδὸν ὑπὲρ ἅπαντας·

ὀκτὼ μὲν ἰσοπλεύροις εὐθείαις εἰς ἑαυτὸν ἀπαντῶντα, κιόνων δὲ καὶ στοῶν κάλλεσι διορόφων εἰς ὕψος αἰρόμενον, καὶ τοῖς ὑπὲρ αὐτῶν πλάσμασιν οὐ λειπομένοις τῆς φύσεως·

οὐρανῷ δ' ἄνωθεν καταστράπτοντα, πηγαῖς δὲ φωτὸς πλουσίαις τὰς ὄψεις περιαυγάζοντα, ὥσπερ ἀληθῶς φωτὸς οἰκητήριον·

δρόμοις δ' ἀμφιθέτοις ὕλης τῆς λαμπροτάτης ἰσογωνίοις κυκλούμενον, καὶ πολὺν τὸν ἐν μέσῳ τόπον περιλαμβάνουσι· πυλῶν δὲ καὶ προπυλαίων προσλάμποντα χάρισι καὶ πόρρωθεν τοὺς προσιόντας δεξιούμενον.

Καὶ οὔπω λέγω τὸν ἔξωθεν κόσμον, λίθου τετραπέδου καὶ εἰς τρίχα συνηρμοσμένου κάλλος καὶ μέγεθος, ὅσος τε μαρμάρεος ἐν ἕδραις καὶ κεφαλίσιν, αἳ τὰς γωνίας

9) »Eos«, 1907, S. 30 ff.

διειλήφασι, καὶ ὅσος ἐπιχώριος μηδὲν τοῦ ξένου λειπόμενος· ζώνας τε πολυειδεῖς, καὶ ποικίλας προβεβλημένας τε καὶ συνυφασμένας ἀπὸ κρηπῖδος εἰς κορυφήν, ἣ ζημιοῖ τὸν θεατὴν τὴν ὄψιν ὁρίζουσα. Πῶς ἂν ὁ λόγος ἔργον τοσούτου χρόνου καὶ πόνου καὶ τοσαύτης χειρὸς οὕτως ἐν βραχεῖ παραστήσειεν; Ἢ τοσοῦτον εἰπεῖν ἀρκέσει, ὅτι πολλῶν τὰς ἄλλας, πόλεις κοσμούντων ἔργων, ἰδίων τε καὶ δημοσίων, τοῦτο καὶ μόνον ἴσχυσε διαβοήτους ἡμᾶς καταστῆσαι ταῖς πόλεσιν. Ἀλλ' ὁ μὲν ναὼς οὕτως ἔχων.

Die Scholien [10]) erläutern folgendermaßen:

Τὸ σχῆμα τοῦ ναοῦ ὀκτάγωνόν ἐστιν, οἷον νῦν ὁρῶμεν τὸν ναὸν τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ ἐν Ἀλεξανδρείᾳ. Τοιοῦτος δέ ἐστι καὶ ὁ τῆς Θεοτόκου ναὸς ἐν Τύρῳ. Ἰστέον δέ, ὅτι τὸ ὀκτάγωνον σχῆμα ἀπὸ τεσσάρων ἐστὶν εὐθειῶν καὶ τεσσάρων ἐγκαρσίων, ἃς πάσας εὐθείας ὁ πατὴρ ὠνόμασεν διὰ τὸ ἐν ἑκάστῃ ἰσόπλευρον.

κιόνων δὲ καὶ στοῶν (κάλλεσι) διορόφων εἰς ὕψος αἰρόμενον] Δύο στοαὶ διόροφοι τὸ μέσον περιέτρεχον. Διόροφος δέ ἐστιν ἡ στοὰ ἡ δύο ὀρόφους ἔχουσα. Ἔστι δὲ καὶ τριόροφος, ὡς ἐν τῇ Διονυσίου ἐκκλησίᾳ Ἀλεξανδρείας ὁρῶμεν. Λέγομεν δὲ καὶ τὴν ὀροφὴν καὶ τὸν ὄροφον ἀρσενικῶς ἐπὶ τοῦ στέγους ἤτοι τῆς στέγης. Τὸ διόροφον ἢ τρίοροφον καὶ διὰ τοῦ <u>ο</u> μικροῦ καὶ διὰ τοῦ <u>ω</u> μεγάλου ηὑρέθην, ὡς ὑψώροφος καὶ ὑπώροφος.

καὶ τοῖς ὑπὲρ αὐτῶν πλάσμασιν] Ὑπεράνω τῶν κιόνων δηλονότι καὶ τῶν στοῶν. Πλάσματα δὲ λέγει τὰ τῆς ζωγραφίας καὶ πλαστικῆς καίτοι γλυφικῆς ποικίλματα, ἅ, φησίν, οὐ κατελείπετο οὐδ' ἡττᾶτο τῆς ἀληθείας καὶ φύσεως, ἧς ἰνδάλματα ἵσταται.

οὐρανῷ δ' ἄνωθεν καταστράπτοντα] Τὸ μέσον τοῦ ναοῦ ὕπαιθρον ἦν ἢ καὶ ἐστὶν ἔτι. Μέση τοίνυν οὐκ ἦν ὀροφή· οὐ γὰρ ἔπρεπεν· οὐρανὸς δ' ἄνωθεν ἀστράπτων ἐφαίνετο.

καὶ οὔπω λέγω, φησί, τὸν ἔξωθεν κόσμον εἰς κάλλος ὄντα καὶ μέγεθος· οὔπω λέγω, ὅσος μαρμάρεος ἐν ἕδραις ἤτοι βάσεσι κιονίαις καὶ κεφαλίσιν, αἵτινες διαλαμβάνουσι τὰς γωνίας τοῦ ὀκταγώνου· κίονες γὰρ ἦσαν ἐν ταῖς ὀκτωγωνίαις, ὡς ἐν τῷ μνήματι τοῦ ἁγίου Ἰωάννου.

Εἰς ταὐτό.

Καὶ οὔπω λέγω ἐκεῖνον τὸν κόσμον, ὅσος, ἐξ ἐπιχωρίου λίθου ἐστὶν κατὰ μηδὲν τοῦ ξένου ἡττώμενος· τοῦ δὲ ξένου λίθου ⟨πολλὰ⟩ τὰ χρώματα καὶ μέταλλα· ἔστι γὰρ Λακεδαιμόνιος λίθος, Θεσσαλός, Καρύστιος.

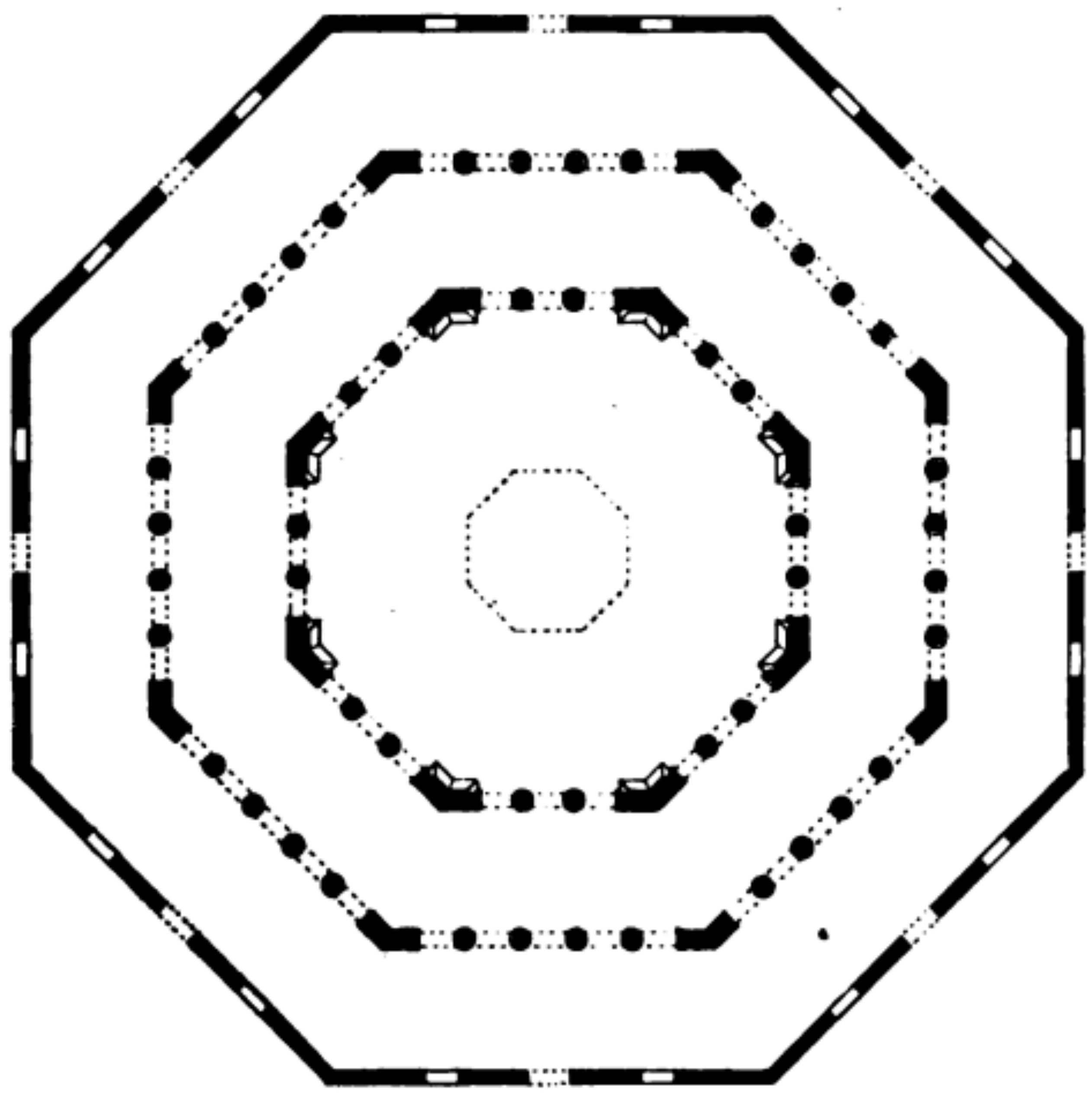
Ζώνας λέγει τὰς ἀπὸ τῶν μαρμάρων ⟨ἐπὶ τῶν γωνίων⟩ τὰ ὀρθὰ στρώματα, τουτέστιν ἀπὸ κρηπῖδος εἰς κορυφήν, ἀπὸ τοῦ πέδου ἕως τῆς ὀροφῆς, ἥτις κορυφή, φησί, ζημιοῖ τὸν θεατήν, ὅτι μὴ ἐκτείνεται πλεῖον εἰς ὕψος.

Dies die Grundlagen der Rekonstruktion. Bevor jedoch zu dieser geschritten wird, muß noch einiges über den Ort und die Zeit, in welcher der Scholiast lebte, sowie über dessen Glaubwürdigkeit vorgebracht werden.

[10]) Nach dem Urbinatischen Kodex Nr. 15 der Vatikanischen Bibl.; nur die spitz eingeklammerten Worte ergänzt nach den — sonst abgekürzten — Scholien des Kodex Conv. Soppr. Nr. 177 der Bibl. Laurentiana.

Daraus, daß er mit Vorliebe Kirchen von Alexandria als Beispiele anführt (des hl. Dionysius und des hl. Johannes; sonst nur die der Gottesgebärerin zu Tyrus), darf wohl geschlossen werden, daß dort sein Aufenthalt war. Dann ist aber als die untere Zeitgrenze seiner Wirksamkeit das Jahr 640, in welchem diese Stadt von den Arabern erobert wurde, anzunehmen; als die obere Grenze ist offenbar die dem Tode des Gregorius von Nazianz († 390) unmittelbar folgende Zeit, also die Zeit um 400 n. Chr. zu betrachten.

Die Richtigkeit der Angaben über die Kirche von Nazianz dürfte allerdings dadurch anfechtbar erscheinen, daß sie der Scholiast ohne Zweifel selbst nicht ge-



Das Oktogon von Nazians. Rekonstruktion des Grundrisses.

sehen hat; denn darauf weist hin, daß er von ihr sagt, sie sei hypäthral gewesen oder sei es noch immer (». . .ἦν ἢ καὶ ἐστὶν ἔτι«). Demgegenüber ist jedoch zu bedenken, daß er in einer Zeit lebte, in welcher der Denkmälervorrat aus dem 4. Jahrhundert noch ganz unberührt oder erst wenig geschmälert war; daß er somit von der Kunstweise jener Periode eine recht genaue Vorstellung haben konnte, die ihn befähigte, sich über einen ihr entstammenden Bau ein richtiges Urteil auch dann zu bilden, wenn er ihn nur aus einer Beschreibung kannte. (Ebenso wie ein Moderner, der z. B. viele Jesuitenkirchen gesehen hat, auch nur auf Grund einer bloßen Wortschilderung erkennen wird, wie eine solche, ihm sonst unbekannte, beschaffen ist.) Wir dürfen also wohl die Belehrungen des Scholiasten mit vollem Vertrauen entgegennehmen und von ihnen manchen Beistand bei dem Wiederherstellungsversuche erhoffen.

Die Baubeschreibung eröffnet Gregorius von Nazianz mit der Angabe, dieser sei von achteckigem Grundrisse gewesen. Hierzu ist weiter nichts zu bemerken. Die Schwierigkeiten beginnen jedoch schon mit dem nächsten Satze, in dem es heißt, der Aufbau werde mittels στοαὶ διόροφοι und deren Säulenstellungen bewirkt. Was ist eine στοὰ διόροφος?

Schon hier erweisen sich uns die Scholien als sehr nützlich, die erläutern, es sei eine Einzelhalle, die zwei Decken hat (»ἡ στοὰ ἡ δύο ὀρόφους ἔχουσα«); also eine Doppelhalle, die durch eine mittlere Säulenstellung in zwei Schiffe eingeteilt ist, von denen jedes mit eben je einer der beiden Decken (ὄροφοι) versehen ist. Die Mehrzahl dann, in welcher Gregorius diesen Ausdruck gebraucht (»στοῶν κάλλεσι διορόφων«), wird in der Weise erklärt, daß es zwei solche Doppelhallen gab (»δύο στοαὶ διόροφοι κτλ.«) — dann selbstverständlich die eine zu ebener Erde, die andere im Obergeschoß. Kurz, es handelt sich um doppelte Säulenumgänge, die in zwei Stockwerken übereinander den mittleren Hauptraum umgaben (»τὸ μέσον περιέτρεχον«, Schol.) [11]).

Wie wir uns nun diese Umgänge im einzelnen durchgebildet zu denken haben, hängt zumeist davon ab, was unter den ὄροφοι zu verstehen ist — ob Gewölbe oder Holzdecken. Der Sprachgebrauch der Zeit weist sehr entschieden auf das letztere hin.

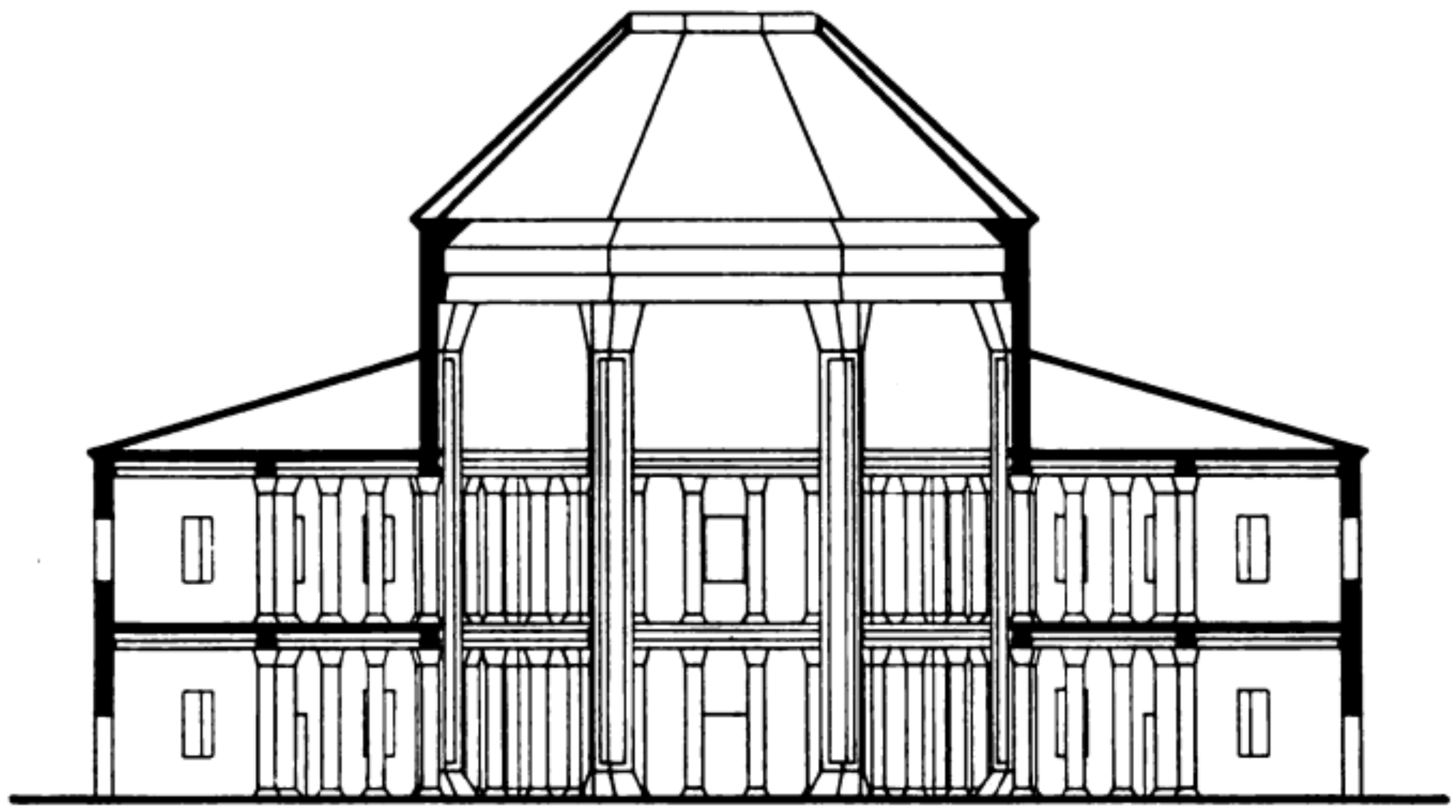
Zum Beweis dessen sei zunächst wieder auf Eusebius und seine Beschreibung der Basilika zu Jerusalem zurückgegriffen. Über den oberen Abschluß des Hauptschiffes sagt er (Vita Const., III. 36): »Ἄνω δὲ πρὸς αὐτοῖς ὀρόφοις, τὰ μὲν ἐκτὸς δώματα μολύβδου περιέφραττεν ὕλῃ, ... τὰ δὲ τῆς εἴσω στέγης γλυφαῖς φατνωμάτων ἀπηρτισμένα ...... ἐποίει«. Sowohl die mit Blei eingedeckten Dachflächen als wie auch die aus geschnitzten Kassetten bestehende — und sonach hölzerne — Decke befanden sich bei (πρός) den ὄροφοι; diese sind also mit den Balkengerüsten des Dachgestühls zu identifizieren. — Die gleiche Auffassung verraten desselben Autors Worte über den Hauptsaal des Kaiserpalastes zu Konstantinopel (V. C., III. 49): »... τῆς πρὸς τῷ ὀρόφῳ κεχρυσωμένης φατνώσεως ......«; auch hier also die — zweifellos wieder hölzerne — vergoldete Kassettierung der Decke bei dem ὄροφος, dem Dachstuhle.

In etwas erweitertem Sinne gebraucht Eusebius diesen Ausdruck in der Beschreibung der Apostelkirche zu Konstantinopel (V. C., IV. 58). Hier schildert er den Wandschmuck als sich vom Fußboden (ἔδαφος) bis zum ὄροφος aus-

[11]) Bruno Keil — bei Strzygowski, Kleinasien, S. 94 (s. bes. Anm. 3) — übersetzt »zweistöckige Halle«, wobei er offenbar voraussetzt, der Beschreibende habe zwei Hallen übereinander — einfache, jede mit je einem der beiden ὄροφοι abgedeckt — als eine einzige, nur eben in zwei Stockwerke abgeteilte Halle betrachtet. Dann hätte er aber dieses seiner Auffassung nach Einzelgebilde nur singularisch, nicht, wie es geschehen ist, pluralisch nennen können; ganz abgesehen davon, daß man schon an und für sich unter einer »zweideckigen Halle« (so die wörtliche Übersetzung; über »ὄροφος« s. gleich im folgenden) doch immer lieber mit dem Scholiasten sich eine Halle mit zwei Decken, als mit Keil zwei Hallen mit je einer Decke denken wird.

dehnend, womit er den letzteren indirekt als vom Kircheninneren aus sichtbar bezeichnet. Das ist nun der Dachstuhl keineswegs, sondern bloß die unter ihm befestigte Decke; auch auf diese wird also in diesem Falle der in Rede stehende Ausdruck ausgedehnt. (Daß hier eine, und zwar wiederum hölzerne Kassettendecke tatsächlich vorhanden war, beweisen die Worte: ». . . . . διαλαβὼν δε λεπτοῖς φατνώμασι τὴν στέγην . . . .«.)

Schließlich identifiziert Eusebius geradezu den ὄροφος mit der Decke in der Schilderung der Seitenschiffe der Basilika zu Jerusalem (V. C., III. 37): ». . . χρυσῷ καὶ αὗται τοὺς ὀρόφους πεποικιλμέναι . . . «. Denn es ist klar, daß nur die Decken, nicht auch der Dachstuhl vergoldet sein konnten.



Das Oktogon von Nazianz. Rekonstruktion des Querschnittes.

Man sieht also, daß Eusebius dieses Wort zwar nicht allzu folgerichtig, aber auch nicht geradezu widerspruchsvoll gebraucht. Die technisch richtigste Anwendung dürfte die auf den Dachstuhl sein; bei dem innigen Zusammenhange jedoch, der zwischen diesem und einer Holzdecke besteht, erscheint die Übertragung auch auf die letztere als etwas sehr Natürliches.

In doppelter Beziehung ist für uns ein anderer Autor des 4. Jahrhunderts, Gregorius von Nyssa nämlich, interessant; einerseits, indem er die Bedeutung des ὄροφος als Holzdecke bestätigt [12]); anderseits, indem er uns zeigt, daß man zu seiner Zeit für Steindecken oder Gewölbe ganz anderer Benennungen, wie εἴλησις und κόγχη, sich bediente [13]).

Und so darf wohl hinsichtlich der Kirche von Nazianz behauptet werden, daß ihre Umgänge keine Gewölbe, sondern eben nur Holzdecken hatten. (An Dach-

[12]) S. die Rede »Εἰς τὴν ἑαυτοῦ χειροτονίαν«; vgl. Holtzinger, Die altchr. Arch., S. 53.

[13]) Näheres s. im nächsten Kapitel, über das Martyrion zu Nyssa.

stühle kann Gregorius in diesem Falle nicht gedacht haben, da der untere Umgang naturgemäß überhaupt keinen, der obere aller Wahrscheinlichkeit nach nur einen einzigen, nicht für jedes der zwei Schiffe je einen besonderen hatte.)

Bei dem nächsten Satze der Beschreibung, »καὶ τοῖς ὑπὲρ αὐτῶν πλάσμασιν....« usw, wird man sich vorerst versucht fühlen, an bildliche Ausschmückung der Säulenstellungen — ihrer Architrave oder Arkaden, je nachdem sie beschaffen waren — zu denken; eine etwas eingehendere Analyse wird jede solche Annahme als unhaltbar erweisen. Man beachte bloß schon die Fassung des ganzen Textabschnittes: Gregorius sagt, die Kirche hebe sich in die Höhe mittels der Hallen und deren Säulenstellungen u n d mittels der Bildwerke — betrachtet also die letzteren als mit jenen koordiniert, als gleichwertige Teile des Aufbaues. Er bezeichnet sie ferner als über der gesamten Umgängearchitektur befindlich (ὑπὲρ αὐτῶν, sc. κιόνων δὲ καὶ στοῶν) — während sie, an Architraven oder Arkaden angebracht, i n n e r h a l b derselben liegen würden. Schließlich muß auch die trotz allem Redeschwulst doch sehr systematisch durchgeführte Einteilung der Kirchenbeschreibung in Betracht gezogen werden; so ist der Abschnitt, mit dem wir uns gerade beschäftigen, augenscheinlich den architektonischen Hauptzügen des Baues — der Grundrißdisposition und den großen Partien des Aufbaues — gewidmet, während alles, was zur dekorativen Kirchenausstattung gehört, erst im l e t z t e n Abschnitte zusammenfassend behandelt wird. Wie hätten sich dann aber die πλάσματα aus diesem in jenen verirrt haben können, wenn sie tatsächlich nichts weiter als bloßer Schmuck gewesen wären? Auch aus diesem Grunde also wird man in ihnen etwas mehr erblicken und ihnen einen architektonischen Charakter zugestehen müssen.

Wie könnten aber, wird man einwenden, B i l d w e r k e einen solchen haben? Sie selbst, kann darauf geantwortet werden, allerdings nicht, wohl aber ein hinter ihnen sich verbergender konstruktiver Kern; und es erscheint in der Tat nicht unpsychologisch, anstatt desselben das, womit er sich dem Auge darbietet, also seine dekorative Umhüllung zu nennen.

Als solchen konstruktiven Kern wird man sich in diesem Falle wohl nur Hochwände denken können, welche auf der Frontsäulenstellung des oberen Umganges aufruhten und so den Mittelraum umkreisten. Haben sie auch Fenster gehabt? Das wird sich erst später entscheiden lassen. Was die ausschmückenden πλάσματα betrifft, so werden sie wohl, da es sich hier um ausgedehnte Flächen handelt, in Malereien bestanden haben; daß auch solche unter diesen allgemeinen Begriff gehörten, sagt uns der Scholiast (»πλάσματα δὲ λέγει τὰ τ ῆ ς ζ ω γ ρ α φ ί α ς καὶ πλαστικῆς καίτοι γλυφικῆς ποικίλματα«). Es waren offenbar figurale — wohl biblische — Darstellungen; denn für Ornamente würde die Hervorhebung der Naturähnlichkeit nicht gut passen (»...οὐ λειπομένοις τῆς φύσεως«, sagt von ihnen Gregorius). Die Technik war wohl die des Fresko; denn Mosaiken wären bei solchen Abmessungen

allzu kostspielig gewesen. (Früher — a. a. O. S. 34 — nahm ich letztere an; übrigens eine für die Behandlung der architektonischen Seite gleichgültige Frage.)

Sehr wichtig für die Rekonstruktion ist der nunmehr folgende Satz: »οὐρανῷ δ' ἄνωθεν καταστράπτοντα«. Alles kommt darauf an, was der Ausdruck οὐρανός besagen will; ob damit eine Kuppel bezeichnet wird, oder ob er wörtlich, als der wirkliche Himmel, zu nehmen sei. Auch da wird wieder der sicherste Weg sein, sich umzusehen, wie es die gleichzeitigen oder wenig späteren Schriftsteller damit hielten.

Daß nun Gregorius von Nyssa Steindecken κόγχη oder εἴλησις nennt, ist schon erwähnt worden; es ist noch hinzuzufügen, daß er mit dem ersten Worte eine Halbkuppel, mit dem letzteren eine gemauerte, spitz zulaufende Decke bezeichnet. Näheres, wie gesagt, im nächsten Kapitel. Die Autoren der justinianischen Zeit, Procopius, Paulus Silentiarius, Evagrius, gebrauchen für Kuppelgewölbe Ausdrücke, wie θόλος, θ. σφαιροειδής, ἡμισφαίριον, μηνοειδὲς οἰκοδόμημα, κόγχη, ψαλίς, ἄντυξ [14]). Die Bezeichnung οὐρανός wurde also für Kuppeln nicht im 4. und auch noch nicht im 6. Jahrhundert angewendet; ob etwa später, kann ich nicht angeben [15]).

Es läßt sich aber auch direkt nachweisen, daß Gregorius von Nazianz an dieser Stelle an den wirklichen Himmel denkt. Auf das Systematische der Beschreibung ist bereits aufmerksam gemacht worden; und wie alle anderen, so ist sicher auch der Abschnitt, mit dem wir es gerade zu tun haben, einer ganz bestimmten Eigenschaft des Baues gewidmet. Das ist aber augenscheinlich, wie die gleich im zweiten Satze genannten »reiche Lichtquellen« (πηγαὶ φωτὸς πλουσίαι) bezeugen, die Beleuchtung des Inneren; und so kann auch der Himmel nur als Lichtspender, also wörtlich gemeint sein.

Auch hier wird es wieder von Nutzen sein, nachzusehen, was der Scholiast dazu sagt. Dieser erklärt nun, der Mittelraum sei hypäthral gewesen, es habe demnach die Mitte seiner Decke gefehlt, so daß aus dem Inneren der Himmel sichtbar war. Es wird somit nicht nur bestätigt, was in bezug auf den letzteren soeben aus

[14]) Nachträglich sei bemerkt, daß die ebengenannten Schriftsteller eine Kuppel manchmal auch ὄροφος (oder ὀροφή) nennen, jedoch niemals, ohne sofort einen der gerade angeführten Spezialausdrücke gleichsam erläuternd hinzuzufügen; was beweist, daß es sich hier um eine erst kurz vorher eingeführte und noch nicht eingelebte Neuerung handelt.

[15]) B. Keil, der οὐρανός doch als »Kuppel« übersetzt, bemerkt dazu (a. a. O., S. 94 Anm. 4): »Wie οὐρανίσκοι Kassetten in der Decke, dann überhaupt Deckenwölbung bedeutet, so ist οὐρανός als die Kuppelwölbung zu verstehen (vgl. Hesych. s. v.).« Dazu ist zunächst zu bemerken, daß die Angabe über οὐρανίσκοι durch keine einzige Tatsache gestützt wird, also nicht als wissenschaftliches Argument betrachtet werden kann; und was Hesychius betrifft, so sagt er s. v. οὐρανός: »ὁ κατηστ(ε)ρισμένος τόπος: Πέρσαι δὲ τὰς βασιλείους σκηνὰς καὶ αὐλάς, ὧν τὰ καλύμ(μ)ατα κυκλοτερῆ οὐρανούς ....«. Es ist hier also von den Persern, nicht von den Griechen die Rede, und auch jene bezeichneten als »Himmel« ein rundes königliches Zelt, also etwas, was mit einem Kuppelgewölbe jedenfalls äußerst wenig gemeinschaftlich hat. (Übrigens gebrauchten die Griechen in ganz gleichem Sinne das Wort οὐρανίσκος, allerdings anscheinend nur in der älteren Zeit; s. Stephanus, Thes. linguae Graecae, s. v.)

dem Texte selbst erschlossen wurde, sondern wir werden auch darüber aufgeklärt — was übrigens schon der Text durch sein ἄνωθεν nahelegte — daß der Lichteinfall durch eine wagerechte Deckenöffnung, durch ein Opaion geschah. — Die πηγαὶ φωτός sind dann augenscheinlich mit Fenstern in den Kirchenwänden, durch welche seitliches Licht eindrang, zu identifizieren; und zwar werden sich solche wohl nur in den Umgängen befunden haben, da sie in den Hochwänden des Mittelraumes angesichts der durch das Opaion hereinströmenden Lichtfülle gar nicht zur Geltung gekommen wären. (Damit verbessere ich die in dem obengenannten Artikel, S. 34, ausgesprochene Ansicht.) Auch so war das Innere so reich und so mannigfach beleuchtet, daß es Gregorius als ein »wahrhafter Bau des Lichtes« erschien.

Mit der Feststellung eines Opaions ist nun allerdings nichts für die Lösung der Frage gewonnen, von welcher Beschaffenheit die Abdeckung, in deren Mitte sich dasselbe befand, denn eigentlich war; von vornherein kann es ebensowohl eine gewölbte Kuppel wie eine hölzerne Decke gewesen sein. Ersteres erscheint jedoch deshalb ausgeschlossen, weil die, wie wir gesehen haben, nur mit Holz gedeckten Umgänge kein hinreichendes Widerlager gebildet hätten [16]); es muß also die Decke des Mittelraumes gleichfalls aus Holz gewesen sein [17]). Dies als sicher betrachtet, bleiben nur noch Zweifel hinsichtlich der Form übrig: war die Decke flach oder stieg sie gegen die Mitte konisch an? Allem Anschein nach war jedoch letzteres der Fall; es sprechen hierfür die großen damit verbundenen Vorteile sowohl technischer wie auch künstlerischer Natur sowie auch das Beispiel der Rotunde über dem hl. Grabe zu Jerusalem [18]).

Damit ist das Gesamtbild der Kirche im wesentlichen vollendet; es ist nur noch die dekorative Ausstattung zu behandeln, der, wie schon erwähnt, der letzte Abschnitt der Beschreibung eingeräumt wurde.

Schon die Einleitungsworte erfordern eine sorgfältige Prüfung; es wird in ihnen nämlich alles, was im folgenden beschrieben werden soll, zusammenfassend als der äußere Schmuck (ἔξωθεν κόσμος) eingeführt, was allerdings die Vermutung nahelegt, es handle sich da um die Dekoration des Kirchenäußeren [19]); durch gleichzeitige Quelle werden wir jedoch belehrt, daß der erste Eindruck auch diesmal nicht der richtige ist.

---

[16]) Die Kirche von Esra (de Vogüe, Syrie Centrale, S. 61, Taf. 21) darf nicht als Gegenbeweis angeführt werden; ihr Umgang ist allerdings flach gedeckt, aber mit Steinplatten, die wohl dasselbe, wenn nicht mehr als Gewölbe leisten.

[17]) Schon Hübsch (Die altchristlichen Kirchen, S. 44 f., Taf. 19 7·8) hat, wie neuerdings Keil, eine Kuppel angenommen; dabei hat er jedoch richtig den οὐρανός wörtlich erfaßt und dementsprechend die Möglichkeit eines Opaions erwogen. Die sonstige, nach dem Baptisterium von Florenz gehaltene Rekonstruktion ist ein allzu evidenter Irrtum, als daß eine ausführliche Widerlegung nötig wäre. Was natürlich auch von der angeblich gleichförmigen Kirche von Antiochia gilt.

[18]) Vgl. die Rekonstruktion bei Dehio-Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes; Atlas, I, 1., Taf. 9 2.

[19]) So Keil, a. a. O., Anm. 7.

Es ist wiederum Eusebius, an den wir uns um die gewünschte Aufklärung zu wenden haben. Dieser spricht nun von den πεσσοί der äußeren Seitenschiffe der Basilika zu Jerusalem als von »πολὺν τὸν ἔξωθεν περιβεβλημένοις κόσμον« (V. C., III. 37). Diese πεσσοί sind, wie im folgenden Kapitel gezeigt wird, rechteckige Pfeiler; ihr »äußerer Schmuck« ist dann augenscheinlich der dekorative Belag ihrer Oberflächen.

Auch bei Gregorius von Nazianz kann dann natürlich dieser Ausdruck keine allzu abweichende Bedeutung haben, muß also auch bei ihm den Oberflächenschmuck von baulichen Bestandteilen bezeichnen — gleichviel, ob am Baue nach außen oder nach innen gekehrt.

Zu diesem Schmucke rechnet Gregorius zunächst die haarscharfe Fugung des Quaderwerkes. Dieses war offenbar im Gegensatze zu dem gleich darauf genannten Marmor und feinem Gestein aus geringerem Materiale, und es ist dann sehr wahrscheinlich, daß aus ihm die Außenwände der Kirche bestanden.

Aus Marmor waren Basen (ἕδραι = βάσεις nach der Scholie) und Kapitelle angefertigt; aus kostbaren Steinsorten, die einheimischen Ursprungs waren (der Marmor war also aus der Fremde importiert), ohne Zweifel die gleich darauf genannten Streifen, »ζώναι«. Denn außer ihnen werden keine weiteren Dekorationsstücke genannt. In welchem Verhältnisse sie aber zu den vorgenannten Teilen standen, ersehen wir mit aller Deutlichkeit aus den Scholien.

Nach diesen waren sie zunächst aufrechtstehend (ὀρθὰ στρώματα); ferner stiegen sie auf von den in den Ecken befindlichen Marmoren (ἀπὸ τῶν μαρμάρων ἐπὶ τῶν γωνίων). Nun waren es nach dem Texte gerade die Basen und Kapitelle, welche in den Ecken ihren Platz hatten, und dieselben werden auch als die einzigen marmornen Bestandteile genannt. Der Sachverhalt liegt somit klar vor uns; wir haben es hier mit Pilastern zu tun, deren Schäfte eben die Streifen, ζώναι, bildeten.

Und dies ist in der Tat die einzige naturgemäße Erklärung; denn es ist kaum denkbar, daß Gregorius neben den Basen und Kapitellen nicht auch die dazu gehörigen Schäfte angeführt hätte. Diese müssen also eben mit den ζώναι identisch sein.

Auch darüber, ob sich die Pilaster im Inneren oder am Äußeren befanden, bleiben wir nicht in Unsicherheit. Gregorius sagt nämlich von ihnen (eigentlich von ζώναι, die Verwechselung ist aber leicht erklärlich), daß sie sich bis zu dem »Gipfel« (κορυφή) erstrecken, der »dem Beschauer Gewalt antut, indem er seinen Ausblick beschränkt«. Nun ist es klar, daß in dieser Weise nur von einer einen Innenraum abschließenden Decke gesprochen werden kann, nicht von einem Dache, über das ja der Blick frei wohin er will hinwegschweifen kann; und so verdeutlicht denn auch die Scholie das »ἀπὸ κρηπῖδος εἰς κορυφήν« des Textes mit »ἀπὸ τοῦ πέδου ἕως τῆς ὀροφῆς«, »vom Fußboden bis zur Decke«, und bemerkt bezüglich der letzteren noch zum Überfluß, daß sie dem Beschauer tatsächlich das weitere Aufwärtsblicken benimmt (»ὅτι μὴ ἐκτείνεται πλεῖον εἰς ὕψος«). Die Pilaster befanden

sich also im Innern, in den Ecken des Mitteloktogones, über dessen ganze Höhe sie sich erstreckten [20]).

Was ihre Einzelheiten betrifft, so werden die Basen und Kapitelle eben nur genannt; dafür erfahren wir über die Schäfte, daß sie »vielgestaltig und bunt, vorspringend und zusammengesetzt« waren. Das προβεβλημένας ist wohl nicht auf das Vorspringen vor die Wandflächen zu beziehen, da dies eine Selbstverständlichkeit ist, sondern auf das Vortreten einzelner Schaftteile vor die anderen; und das wird man sich so vorzustellen haben, daß ein erhöhter Randstreifen das in der Mitte befindliche Feld umrahmte. Dieses war dann mit der vielgestaltigen, aus bunten Steinarten zusammengesetzten Inkrustationsornamentik ausgefüllt.

Zu bemerken ist noch, daß nach dem Scholiasten die Kirche des hl. Johannes zu Alexandria in der gleichen Weise wie die von Nazianz in den Ecken des Mitteloktogones Pilaster hatte (in Ermangelung eines passenderen Fachausdruckes hier wie dort κίονες genannt); man sieht also, daß diese Anordnung im altchristlichen Osten durchaus nicht vereinzelt war.

Damit schließt die Untersuchung über das eigentliche Kirchengebäude von Nazianz; es erübrigt noch, auf die umgebenden Baulichkeiten mit einigen Worten einzugehen.

Es waren Gänge (δρόμοι), welche den Kirchenhof umschlossen; nach zahlreichen Analogien ohne Zweifel Säulengänge. Sie werden als gleichwinkelig (ἰσογωνίοι) bezeichnet; das bezieht sich wohl kaum auf die Gleichheit ihrer Winkel untereinander, da dies bei einer regelmäßigen Anlage selbstverständlich ist, sondern offenbar auf die Gleichheit mit den Winkeln der Kirche. Ebenso wie diese war also auch ihr Peristyl von achteckigem Grundrisse.

Wie die Mehrzahl »δρόμοι« zu verstehen ist, ist schwer zu entscheiden; es kann ebensogut eine Andeutung der Zweistöckigkeit wie der grundrißlichen Doppeltheit wie schließlich der Trennung, tatsächlichen oder angedeuteten, in Einzelhallen nach den Achteckseiten sein. Der Text läßt sich darauf nicht näher ein, und auch die Scholien verlassen uns in diesem Punkte.

Von außen gelangte man in den Kirchenhof durch Tore in den Rückwänden der Hofhallen und durch ihnen vorgebaute Propylen. Wie viele ihrer waren, erfahren wir wiederum nicht; bei der streng konzentrischen Anlage des Ganzen ist

[20]) Keil — a. a. O., Anm. 7 — nimmt richtig Pilaster an, jedoch am Äußeren, und in den ζῶναι sieht er nicht deren Schäfte, sondern — gleichfalls äußerlichen — »Horizontalschmuck«, der »von unten nach oben über den Bau ausgebreitet« ist oder, wie er die betreffende Textstelle selbst übersetzt (S. 95): »Bandstreifen, die vom Fundament bis zur Spitze vorspringen«. Waren also etwa auch die Dächer horizontal gestreift? — Ganz anders urteilt Strzygowski — das., S. 95 —; nach ihm hatte der Bau nicht äußere Pilaster, sondern drinnen, in den Oktogonecken aufgestellte freie Rundsäulen. Wo bleibt dann aber die Ähnlichkeit mit S. Vitale? Und warum hat Gregorius diese Säulen nicht wie die der Umgänge im ersten Abschnitte genannt? Später entscheidet sich auch Strzygowski für Pilaster und erkennt richtig in den ζῶναι deren Schäfte, denkt sie sich aber wieder draußen am Tambour angebracht (Der Dom zu Aachen, S. 30).

jedoch zu vermuten, daß sie mit einer gewissen radialen Symmetrie angeordnet waren, daß es ihrer also entweder vier oder — was allerdings schon zu viel sein dürfte — acht gab.

Es tritt nun an uns die Frage heran, ob aus der Form der Kirche und ihrer Umgebung auf eine ihr zugewiesene besondere Bestimmung geschlossen werden darf. Es könnte in der Tat scheinen, daß dem so war; denn die strenge Konzentrizität des Ganzen, noch mehr aber die Hypäthralität des Hauptraumes sind Eigenschaften sog. Memorialkirchen, die über heiligen Stätten zu deren Verherrlichung und besonderem Kulte errichtet wurden. Dementgegen steht jedoch in unserem Falle das Zeugnis Gregorius' von Nazianz, sein Vater habe die Kirche »Θεῷ καὶ ἡμῖν,« »Gott und uns«, d. h. der Gemeinde, errichtet; kein Wort über einen Sonderkultus. Es war also doch wohl nur eine gewöhnliche Gemeindekirche, die bloß aus uns unbekanten Gründen — oder Launen — die Gestalt eines Memorialbaues erhielt.

Was die Datierung betrifft, so ist als die oberste Zeitgrenze für den Beginn des Kirchenbaues das Jahr 328, in dem der Vater des Gregorius Bischof von Nazianz wurde, zu betrachten; im Jahre 363 war die Kirche, wie Gregorius bezeugt (Or. de Pascha, c. 6.), schon fertig.

Vergleicht man diesen Bau mit der Hauptkirche von Antiochia, so gewahrt man sofort einen hohen Verwandtschaftsgrad zwischen beiden. Sicher festzustellende Unterschiede bestehen bloß in der Form der Umgänge, und auch da berühren sie nichts Wesenliches; denn in beiden Fällen sind die Umgänge doppelt und zweistöckig (und mit flachen Holzdecken versehen), nur daß sie in Nazianz ohne Zweifel ununterbrochene Ringhallen bildeten, während sie in Antiochia auf reichere Weise in kleine Einzelräume zergliedert waren. Möglicherweise bestanden weitere Verschiedenheiten darin, daß in Antiochia die Decke des Mittelraumes bis zur Spitze geschlossen war, und daß letzterer in den Ecken keine Pilaster hatte; sicher ist das jedoch nicht, da die Eusebische Baubeschreibung allzu knapp und allgemein gehalten ist, um auch auf solche Einzelheiten sich einlassen zu können. Die Hypäthralität wird man allerdings für eine große Ausnahme bei Gemeindekirchen und daher nur auf Nazianz beschränkt halten müssen; dagegen ist es sehr wahrscheinlich, daß der sonst offenbar in allem reicher ausgebildete antiochener Bau auch in der architektonischen Ausstattung des Hauptraumes jenem anderen nicht nachstand. Umsoweniger, da derartiger Pilasterschmuck in jenen Zeiten und Gegenden, wie wir gesehen haben, keine vereinzelte Erscheinung war. (In der Grundrißrekonstruktion des antiochener Baues ist er trotzdem nicht angedeutet worden, da diese nur Erwiesenes, nichts Hypothetisches enthalten soll.)

Alles in allem genommen, kann man die Kirche von Nazianz als eine etwas vereinfachte Variante derjenigen von Antiochia bezeichnen; für die Gewölbekunst des altchristlichen Abendlandes war sie dann selbstverständlich ebensowenig vorbildlich wie jene.

Noch einige Bemerkungen zu den beiliegenden bildlichen Rekonstruktionen. Bei ihrer Anfertigung war die Absicht maßgebend, in ihnen nur das zur Anschauung zu bringen, was durch die Texte (Beschreibung und Scholien) sicher belegt ist — aus ihnen also eine Art graphischer Parallele zu der Wortschilderung zu machen. Aus diesem Grunde sind z. B. die kleineren Bestandteile, wie Basen, Kapitelle, Gesimse u. dgl., über deren Einzelheiten sich nichts angegeben findet, nur schematisch angedeutet worden. In allem und jedem ließ sich jedoch der eben ausgesprochene Grundsatz nicht festhalten, falls eine geschlossene Zeichnung überhaupt zustande kommen sollte. So mußten z. B. die Säulenstellungen der Umgänge irgendeinen oberen Abschluß erhalten und hierfür war zwischen Archivolte und Architrav zu wählen; ich entschied mich für letzteren, da er mir zu der Gesamthaltung des Baues, der in einem eigentümlich starren hellenistischen Konservativismus von römischen Architekturideen augenscheinlich nichts wissen will, besser zu passen schien. Auch für die äußere Beschaffenheit des Daches gab es zweierlei Möglichkeit: entweder eine geschlossene Einheitsform über dem ganzen Baue, oder die Zerlegung in eine mittlere Rumpfpyramide und das etwas tiefer herumlaufende Pultdach des Umganges. Obwohl nun die erstere Lösung bei der Fensterlosigkeit des Tambours nicht undenkbar erscheint, so sprechen für die zweite so viele technische und künstlerische Vorteile, daß sie als die bei weitem wahrscheinlichere anzunehmen ist. Schließlich ist das Gebälk über den Pilastern des Mittelraumes als gegebene Sache betrachtet worden. — Hingegen ist von einer Andeutung der Treppenhäuser, ohne die freilich in Wirklichkeit der Bau nicht sein konnte, abgesehen worden, da es geschehen konnte, ohne daß die Zeichnung auseinanderfallen würde. Auch ist kein Altarraum eingezeichnet worden; denn es gab für einen solchen allzuviele Formvariationen, und vielleicht ist auch die Möglichkeit, daß der Altar ohne ein besonderes Gehäuse frei in dem Mitteloktogone stand, nicht ganz von der Hand zu weisen.

Alle Proportionen bleiben selbstverständlich dem freien Ermessen des Rekonstruierenden anheimgestellt, und sie wurden, um die Vergleichung zu erleichtern, in derselben Weise wie bei der Hauptkirche von Antiochia angenommen.

DAS MARTYRION VON NYSSA.

Gregorius von Nyssa schildert das Bauprojekt, nach dem er diese Kirche aufzuführen gedachte, in einem zwischen den Jahren 379 und 394 geschriebenen, an den Bischof Amphilochios gerichteten Briefe. Dieser Brief ist kürzlich von Bruno Keil neu publiziert worden [21]); es wäre daher überflüssig, ihn hier nochmals abzudrucken. Was die daranknüpfende Rekonstruktion Keils [22]) und ihr Verhältnis zu der meinigen betrifft, so wird man allerdings zwischen beiden keine auffällige

[21]) Bei Strzygowski, Kleinasien, S. 79 ff. (Deutsche Übersetzung das. S. 71 ff.).
[22]) Das., S. 81 ff., Abb. 62, 63.

Verschiedenheiten gewahren; sie sind jedoch von solcher Art, durch welche die entwicklungsgeschichtliche Würdigung des Baues wesentlich modifiziert wird.

Die Gesamtdisposition des Baues wird recht anschaulich beschrieben (§ 3—4); es war ein Oktogon, dessen Seiten abwechselnd mit runden und rechteckigen Nischen gegliedert waren; die letzteren waren von erheblicher Tiefenausdehnung, so daß das Ganze die Gestalt eines durch ein Achteck durchgelegten (sog. griechischen) Kreuzes erhielt. Hierzu kommen (§ 7—9) genaue Maßangaben: die lichte Weite aller Nischen war 8 Ellen; die Tiefe der runden, da sie genau halbkreisförmig waren, 4 Ellen; die der rechteckigen dagegen erheblich größer, um die Hälfte mehr als die Breite, also 12 Ellen. Die Mauerstärke: 3 Fuß = 2 Ellen.

Die ersten Verlegenheiten tauchen auf, wenn man die Anwendung dieser Maße auf den Grundriß versucht. Von wo ist die Tiefe der Nischen zu messen, was ist sozusagen als deren Basis zu betrachten? Man würde als solche die Grenze des Mittelraumes erwarten; das ist jedoch keineswegs die Auffassung des Autors.

Über die Rechtecknischen sagt er nämlich, daß deren Verbindung mit dem Mittelraume die betreffenden Achteckseiten m i t t e l s i h r e r B ö g e n bewirken (». . . . . τὰς τέσσαρας τοῦ ὀκταγώνου πλευράς . . . . . δι' ἀψίδων τοῖς τετραχῆ παρακειμένοις οἴκοις τὸν ἐν τῷ μέσῳ συνάπτειν κύκλον«). Die Seiten, πλευραί, sind dann kein abstrakt geometrischer Begriff, sondern wie die zu ihnen gehörenden und einen Teil von ihnen bildenden Bögen ein realer Baubestandteil; sie sind ferner — und darauf kommt es hier hauptsächlich an — keineswegs den Nischen zuzurechnen, da sie sonst nicht als zwischen ihnen und dem Hauptraume vermittelnd, also zwischen beiden liegend bezeichnet werden könnten.

Ähnlich verhält es sich mit den Rundnischen. Aus den Worten »ἑκάστη τούτων (sc. πλευρῶν) ἡμικύκλιον περικείσεται« ist allerdings nichts Bestimmtes zu entnehmen; wohl aber aus der gleich darauf folgenden Angabe, daß diese Nischen oben b e i d e n B ö g e n konchenförmig abschließen (». . . . ἡμικύκλιον . . . . . κογχοειδῶς κατὰ τὸ ἄνω ἐπὶ ἀψῖδος ἀναπαυόμενον«). Denn damit ist die grundsätzliche Getrenntheit und Selbständigkeit der Bögen und Konchen (Halbkuppeln) ausgesprochen — und somit auch der Bauteile, zu denen sie gehören, als der Achteckseiten einerseits und der Rundnischen anderseits.

Kurz, Gregorius von Nyssa betrachtet die Umfassung des Mittelraumes — die im Achteck zusammengestellte starke Bogenstellung, auf welcher der weitere Aufbau ruht — als eine Partie für sich, an die sich von außen die Nischen anlehnen; mit anderen Worten, er rechnet zu den letzteren nur alles das, was außerhalb dieser Umfassung liegt. — Dementsprechend ist also die Tiefe der rechteckigen Nischen nicht von den Grenzen des Mittelraumes, sondern erst von den äußeren Grenzlinien der diesen umgebenden Umfassung zu bemessen; und auch die runden Nischen liegen mit dem vollen Halbkreise ihres Grundrisses außerhalb dieser Umfassungsgrenzen.

Um noch einige Einzelheiten aufzuklären: Die lichte Breite der Rechtecknischen betrug, wie wir gesehen haben, 8 Ellen. Dasselbe Maß wird, wenn auch nicht direkt für die Rundnischen, so doch für die diese mit dem Mittelraume verbindenden Bogenöffnungen angegeben (». . . . . εἰς ὀκτὼ πήχεις τὸ μεταξὺ τῶν πεσσῶν διαμετρεῖται . . . . .«; über die πεσσοί s. u.). Da nun die Gleichheit einerseits der Bögen, anderseits der Nischenweiten untereinander eine selbstverständliche Voraussetzung bildet, so hatten alle diese Bauteile dieselbe Spannung, eben die von 8 Ellen. Dann setzten sich freilich die Bögen gegen die Nischen nicht als besondere Laibungen ab, sondern flossen mit ihnen in Eins zusammen; was also über die Trennung der beiderlei Bauteile vorher gesagt wurde, bezieht sich nur auf den konstruktiven Kern, nicht auf die äußere Erscheinung. Das schließt übrigens keineswegs aus, daß die Bögen nicht wenigstens in ihrer dekorativen Ausstattung als selbständig charakterisiert waren.

Von Interesse sind ferner die folgenden Worte über die Rundnischen: »ὅσον δὲ δώσει ἡ τοῦ διαβήτου περιγραφή, ἐν τῷ μέσῳ τῆς πλευρᾶς πηγνυμένου τοῦ κέντρου καὶ ἐπὶ τὸ ἄκρον αὐτῆς διαβαίνοντος, τοσοῦτον βάθος ἕξει (sc. τὸ ἡμικύκλιον)«. »Wieviel die Drehung des Zirkels ergeben wird, wenn man dessen Spitze in der Mitte der Seite einstellt und ihn bis zu deren Kante öffnet, soviel wird sie (die Rundnische) Ausdehnung haben.« Die Achteckseiten, welche den halbkreisförmigen Nischen im Grundrisse als Sehnen dienen, sind selbstverständlich, wie aus dem Obengesagten erfolgt, diejenigen, welche die Umfassung des Mitteloktogones nach außen umgrenzen. Diese Seiten werden also von den runden (und dann ohne Zweifel auch von den rechteckigen) Nischen vollständig eingenommen, von einer Kante bis zur anderen; damit ist aber auch schon ihr Maß sichergestellt. Es beträgt 12 Ellen (8 Ellen die lichte Nischenweite, dazu zweimal die Mauerstärke zu 2 Ellen). Und in der Tat wäre es unerklärlich, wenn Gregorius, der die Abmessungen der untergeordneten Nischen so genau angibt, sie für den Hauptkörper nicht irgendwie angedeutet hätte; aus demselben Grunde müssen wir auch annehmen, daß auch die für das Mauerwerk vorgeschriebene Dicke von 2 Ellen sich nicht nur auf die Nischenmauern, sondern zugleich auf die Umfassung bezieht.

Soviel über den Grundriß. Im Aufbau waren die Rundnischen, wie schon angeführt wurde, »konchenförmig«, d. h. mit Halbkuppeln abgeschlossen; in Übereinstimmung damit müssen die rechteckigen Tonnengewölbe gehabt haben. Die Höhe der Nischen soll so bemessen werden, wie sie »ἡ ἀναλογία τοῦ πλάτους βούλεται« (§ 7), »ἡ ἀ. τ. π. . . . . . ποιήσει« (§ 8). Das Wort ἀναλογία in diesem Falle mit »Verhältnis« zu übersetzen, geht nicht gut an; denn es müßte ausgesprochen oder wenigstens irgendwie angedeutet werden, was für ein Verhältnis das sein soll. Es ist hier also wohl nur an »Übereinstimmung« zu denken; die Nischen hatten dementsprechend in der Höhe dieselbe Abmessung wie in der Breite, also 8 Ellen. — Das kann freilich, wie weiter nicht nachgewiesen zu werden braucht, nicht die Höhe bis

zum Scheitel, sondern nur bis zum Ansatz des Gewölbes sein; die Höhe des letzteren, 4 Ellen (= ½ der Spannung) kommt also noch hinzu [23]).

Der Aufbau hatte aber noch einen weiteren Bestandteil, nämlich eine Säulen- und Bogenarchitektur.

Die Säulen waren in enger Berührung mit »πεσσοί«. Was diese waren, geht schon aus ihrer Kennzeichnung als »διαγωνίοι« [24]) hervor; denn an den Ecken lagen eben nur die P f e i l e r, welche die Bögen der Umfassung und den ganzen weiteren Oberbau trugen. Und diese Bedeutung des Ausdruckes kann auch aus anderen Autoren belegt werden.

Eusebius sagt in der Beschreibung der doppelten Seitenschiffe der Basilika zu Jerusalem (V. C., III. 37): »ὧν αἱ μὲν ἐπὶ προσώπου τοῦ οἴκου, κίοσι παμμεγέθεσιν ἐπηρείδοντο, αἱ δ'εἴσω τῶν ἔμπροσθεν ὑπὸ πεσσοῖς ἀνηγείροντο (sc. διτταὶ στοαί) ....« »Sich auf Säulen stützen« und »über πεσσοί aufgebaut sein« kommt augenscheinlich auf dasselbe hinaus; die letzteren sind also den ersteren analoge Stützen und können dann eben nur kantige Pfeiler sein. Sie bildeten die eine von den doppelten Stützenreihen, »δίδυμοι παραστάδες«, die kurz vorher in demselben Kap. 37 genannt worden sind [25]).

Des weiteren werden πεσσοί von Procopius in der Schilderung der Hagia Sophia genannt (De aedif. Just. I. 1): »κατὰ δὲ τοῦ νεὼ μέσα λόφοι χειροποίητοι ἐπανεστήκασι τέσσαρες, οὓς καλοῦσι πεσσούς ..... ἐπὶ τούτοις δὲ ἁψῖδες τέσσαρες ἐν τετραπλεύρῳ ἀνέχουσιν.« Es sind, wie man mit Leichtigkeit erkennt, die vier mächtigen Eckpfeiler, auf denen die Mittelkuppel ruht. Sie geben sich allerdings nicht, wie die πεσσοί in Jerusalem, als selbständige architektonische Individualitäten, sie bestehen bloß in der Konstruktion, für das Auge verschmelzen sie mit den großen angrenzenden Nischen. Aber gerade darin ähneln sie außerordentlich den Umfassungspfeilern des Martyrions von Nyssa.

Das Verhältnis nun, in dem hier die obengenannten Säulen zu den Umfassungspfeilern standen, wird von Gregorius so angegeben, daß sie sich i n n e r h a l b (ἔσωθεν) ihrer befanden; sie waren also in die Mulden eingesenkt, welche dadurch entstanden, daß die Pfeiler nach den Achteckwinkeln geknickt waren. Diese Mulden waren freilich zu seicht, um die ganzen Säulen aufzunehmen; diese müssen zum größeren Teil aus ihnen herausgestanden haben. Gregorius trägt jedoch dem gegenseitigen Verhältnisse bis in diese Einzelheiten Rechnung, indem er nicht nur sagt,

[23]) Keil erblickt in dem Ausdrucke ἀναλογία eine Anspielung auf die »Verhältnisse des Baues«, die »auf der Einheit 4 aufgebaut« seien (S. 83). Er widerlegt sich aber selbst, wenn er danach die Nischenhöhe auf 10 Einheiten bestimmt; denn in 10 geht nur 2 und 5, nicht aber 4 restlos auf, und mit demselben Rechte wie die letztere Zahl könnte man auch 8, 3 usw. als Grundeinheit anführen. Die von mir angenommene Höhe von 8 bzw. 12 Einheiten ist übrigens mit 4 teilbar.

[24]) Schon das hätte Keil davon abhalten sollen, die πεσσοί mit den Rechtecknischen zu identifizieren; um so mehr, als diese von Gregorius ganz richtig als d i a m e t r a l liegend bezeichnet werden (im § 3).

[25]) Vgl. Holtzinger, Die altchristliche Architektur, S. 39.

daß die Säulen in den Pfeilern, sondern zugleich auch, daß sie neben ihnen standen (»ἔσωθεν . . . . . παραστήσονται«).

Diese Säulen hatten über sich ihre eigenen Bögen, die an die Umfassungsbögen angemauert und mit ihnen konzentrisch waren; beides ist sehr naheliegend und man kann sich schwer vorstellen, was Gregorius denn sonst gemeint haben könnte, wenn er sagt: »ἀνέξουσι (sc. κίονες) . . . . ἁψῖδας ταῖς ἔνδοθεν δι' ἴσου συγκατεσκευασμένας«. — Als ἔνδοθεν werden die Umfassungsbögen offenbar bezeichnet, weil sie von dem im Mittelraume befindlichen Standpunkte des Beschreibenden tatsächlich hinter oder innerhalb der Säulenbögen lagen.

Die Säulenkapitelle waren korinthisch (§ 13); die Basen »altarähnlich«, »βωμοειδεῖς«. Was damit Gregorius andeuten will, wird man am ehesten verstehen, wenn man sich an das Beispiel von S. Apollinare in Classe erinnert, dessen Säulen auf viereckigen Untersätzen stehen. Nimmt man in Nyssa für diese Untersätze auch noch Fuß- und Kopfprofile an, was in S. Apollinare allerdings nicht der Fall ist, für das der klassischen Tradition noch sehr nahe 4. Jahrhundert aber sehr wahrscheinlich erscheint, so war die Ähnlichkeit mit einem antiken Opferaltare in der Tat eine recht genaue. — Die eigentlichen Basen waren ohne Zweifel nach dem damaligen Brauche attisch [26]).

Zu erwähnen ist noch, daß außer diesen Säulen keine anderen am Baue waren; denn im § 13, wo die Steinmetzarbeiten zusammenfassend aufgezählt werden, ist von eben nur acht Säulen die Rede (»Τὸ δὲ τῶν λαοξόων ἔργον . . . . ἐν τοῖς κίοσίν ἐστι τοῖς ὀκτώ . . . . « [27]).

Den oberen Teil des Aufbaues bildete der Tambour. Er maß in der Höhe 4 Ellen, von den Scheitelpunkten der Blendbögen über den Säulen gerechnet (»ἄνω δὲ τῶν ὀκτὼ τούτων ἁψίδων . . . . . ὁ ὀκτάγωνος οἶκος ἐπὶ τέσσαρας αὐξηθήσεται πήχεις«; das τούτων nimmt bezug auf diejenigen Bögen, denen der vorige Satz gewidmet war, und das sind eben die über den Säulen). Im Grundrisse war der Tambour offenbar ebenso achteckig wie der untere Teil des Mittelraumes; eine Formveränderung hätte der so ausführlich beschreibende Gregorius kaum verschwiegen, oder zum mindesten die scharfe Betonung der Achteckigkeit unterlassen (ὁ ὀκτάγωνος οἶκος αὐξηθήσεται, sagt er).

Der Tambour diente als Lichtgaden. Wie viele Fenster er enthielt, erfahren wir nicht; angesichts seiner verhältnismäßig geringen Höhe wäre aber nur je ein

[26]) Keil (S. 83) erklärt die »Altarähnlichkeit« so, daß die — nach ihm ionischen — Basen »die Höhe kleiner runder Altäre gehabt haben« müssen; was allerdings ein recht bescheidenes Maß der Ähnlichkeit wäre.

[27]) Durch seine Identifizierung der πεσσοί mit den Rechtecknischen ist Keil gezwungen, in jeder derselben je zwei Säulen anzunehmen, im ganzen also 16; den dadurch entstehenden Konflikt mit dem ebenzitierten Satze sucht er dann zu beheben, indem er vor »ὀκτώ« ein »δίς« (»zweimal acht«) einschiebt. D. h., er zwingt den Text, seinen Irrtum mitzumachen. — Die weiteren Ausführungen auf S. 82 sind nur eine Folge dieses Anfangsirrtumes, bedürfen also keiner besonderen Widerlegung. (Ganz untechnisch ist auch die das., Anm. 1, aufgestellte Behauptung betreffs der πλευραί und ihres Verhältnisses zu den Rundnischen.)

Fenster in jeder Seite entschieden zu wenig gewesen; es werden mindestens je drei anzunehmen sein, wenn der Bau eine halbwegs anständige Beleuchtung erhalten sollte. — Die Fensterrahmen waren aus Stein; denn auch sie werden unter den Steinmetzarbeiten, als θυρώματα [28]), angeführt. Sie waren mit den üblichen »γραφαῖς« — wohl Profilierungen — verziert und glichen hierin der ausladenden Untenansicht des Gesimses (» . . . . . γραφαῖς τισι, καθὼς ἔθος ἐστίν, εἰς κάλλος κατὰ τὴν τοῦ γεισίου προβολὴν ἐξησκημένα«), welches offenbar das den Tambour nach oben abschließende war.

Wir kommen jetzt zu dem kunstgeschichtlich wichtigsten Teile des ganzen Baues, zu der Decke des Mittelraumes.

Diese war gemauert (§ 11); um so auffallender, daß sie konischen, nach oben spitz zulaufenden Querschnitt hatte (§ 6). Die Erklärung gibt uns indes Gregorius selbst an die Hand, wenn er sagt: (§ 11): »Der Holzmangel zwingt mich dazu, mit Stein das g a n z e Gebäude einzudecken, weil es eben in der Gegend keine Deckenbalken gibt.« Diese Begründung, mit der Tatsache der konischen Deckenform zusammengehalten, spricht wohl deutlich genug: Gregorius hätte am liebsten den Mittelraum mit einer hölzernen Decke versehen (bei den Nischen waren natürlich Gewölbe eine gegebene Sache); da ihn jedoch der Mangel an geeignetem Holzmaterial nötigte, auch hier, wie bei den Nischen, zum Stein zu greifen, so wollte er wenigstens der ihm so aufgedrungenen Steindecke das A u s s e h e n einer spitzen Holzdecke verleihen.

Zu demselben Ergebnisse gelangen wir übrigens auch schon, wenn wir den der Deckenform gewidmeten Satz für sich betrachten. Er lautet: τὸ δὲ ἀπ' ἐκείνου (sc. ὀκταγώνου οἴκου) στρόβιλος ἔσται κωνοειδής, τῆς εἰλήσεως τὸ σχῆμα τοῦ ὀρόφου ἐκ πλατέος εἰς ὀξὺν σφῆνα κατακλειούσης«. — Daß man im 4. Jahrhundert mit ὄροφος nur Holzdecken bezeichnete, wissen wir bereits; hingegen ist unter εἴλησις nicht etwa ein abstraktes Formschema zu verstehen, sondern ein (konzentrisches) Deckengebilde, das in M a u e r w e r k ausgeführt ist. (Im § 11 verschreibt sich Gregorius von Amphilochios solche Bauhandwerker, die auch »ἀνυπόσκευον εἴλησιν« zu errichten verstehen, weil dies dauerhafter sei »τοῦ ἐπαναπαυομένου τοῖς ὑπερείδουσιν«; es ist klar, daß ein Raumabschluß, der ausnahmsweise auch ohne Gerüst, in der Regel aber über solchem aufgeführt wird, nur ein g e m a u e r t e r sein kann.) Demnach kann die Übersetzung des in Rede stehenden Satzes wohl nur so lauten: »Über dem Mitteloktogone erhebt sich ein Kegel, dergestalt, daß die g e m a u e r t e Decke von unten bis oben (in ihrer ganzen Größe)

[28]) Keil will hierin die Türbekrönung erblicken, was jedoch durch seine eigene Anmerkung (S. 80 zu v. 62.) sehr zweifelhaft gemacht wird: »θυρώματα für ὑπέρθυρον, m i r s o n s t n i c h t n a c h w e i s b a r «. Daß wie die Tür (s. u.) so auch die Fenster Steinrahmen hatten, ist sicher nicht verwunderlich und überdies liegt die Identifizierung dieser θυρώματα mit den θυρίδες des § 6 schon an und für sich nahe genug, die auch beide als (καθ)υπερκείμενα bezeichnet sind.

die Gestalt einer hölzernen umschließt«, d. h., diese Gestalt hat, sie nachahmt.

Die Absicht also, in Mauerwerk einen Ersatz für die nicht angängige Holzdecke zu schaffen, ist vollkommen klar ausgesprochen. Sollte jedoch der gewünschte Eindruck nicht allsogleich wieder zerstört werden, so durfte man nicht auf halbem Wege stehen bleiben, so mußte die Nachahmung nicht nur in der Gesamtform, sondern auch in allen Einzelheiten durchgeführt werden, bis zur völligen Täuschung des Beschauers. Das heißt, es mußte eine regelrechte Imitation der Holzdecke geschaffen werden.

Daran knüpft sich die Frage, wie die Decke im Grundriß, im Horizontalschnitt gestaltet war. Wenn sie freilich Gregorius als στρόβιλος κωνοειδής bezeichnet, so scheint es über jeden Zweifel erhoben zu sein, daß es ein Rundkegel war; man wird jedoch auf diesen Umstand gleich ein weit geringeres Gewicht legen, wenn man sich erinnert, daß von unserem Autor auch der eigentliche Hauptraum, obwohl achteckig, doch »kreisförmig« genannt wird (s. § 3!). Warum hätte dann auch nicht bei der darüberliegenden Decke anstatt der Polygonalform die imaginäre Rundform, die um diese umschrieben ist, namhaft gemacht werden können? Und diese Wahrscheinlichkeit steigert sich noch ganz erheblich, wenn man bedenkt, daß der gerade Balken, welcher das Grundelement sowohl für die Konstruktion wie für die künstlerische Formgebung einer Holzdecke ist, sich dem Übergange vom Achteck zum Kreis nur schwer fügen würde, daß hingegen die Lösung in beiden Beziehungen äußerst befriedigend und naturgemäß ausfällt, wenn der Umfassung und der Abdeckung des Raumes das gleiche Vieleck als Basis dient. Eine Holzdecke hätte also im gegebenen Falle wohl nur die Form einer achteckigen Pyramide erhalten können — und nicht anders konnte es sich dann mit deren Imitation verhalten.

Was die technische Seite betrifft, so war der Bau fast durchweg aus Ziegeln und unbearbeiteten Steinen gemauert (§ 12; aus ersteren wohl die Verblendungen der Oberflächen, aus letzteren der Kern des Mauerwerkes); aus Hausteinen waren bloß, wie schon angeführt, die acht Säulen im Mittelraume und die Fensterrahmen, ferner die sehr reich in Marmor ausgeführte Einfassung des Einganges (§ 13—14).

Wie die Kirche von Nazianz, hatte auch die von Nyssa eine Ringhalle, ein περίστῳον um sich; wir erfahren jedoch hierüber nichts weiter, als daß es vierzig — gleichfalls steinerne — Säulen hatte. Dieser Zahl nach kann der Grundriß viereckig, aber auch achteckig, wie in Nazianz mit dem Kirchenbaue konzentrisch gewesen sein; mehr läßt sich darüber nicht sagen [29]).

Kunstgeschichtlich interessiert uns an diesem Baue, wie schon angedeutet, am meisten die Decke, weil sie sich den Anschein einer hölzernen gibt, obwohl sie gemauert ist, also in einer Technik hergestellt, welche die Form und Natur einer

[29]) Keils Ausführungen (S. 84 f.) stellen nur eine der vielen Möglichkeiten fest.

Kuppel nicht nur zuläßt, sondern geradezu fordert. Aber nicht genug daran. Es ist auch die ganze Beschaffenheit des Unterbaues, die förmlich auf eine Kuppel hindrängt; denn mit einer solchen wurden derartige oktogonale, mit Nischen gegliederte Zentralräume in der römischen (übrigens auch in der abendländisch-altchristlichen) Baukunst stets und ausnahmslos abgedeckt, was uns auch gar nicht wundern kann, wenn wir bedenken, daß diese Raumform ganz eigentlich ein Produkt der Gewölbekunst ist. Denn die Nischen wurden veranlaßt und ermöglicht durch die — ursprünglich — außerordentliche Massivität der Umfassungsmauer, die wieder eine notwendige Folge der Überwölbung des Mittelraumes war. (Es würde zu weit führen, alle die zahlreichen römischen Beispiele dieses Typus zu nennen; es sei nur das älteste erwähnt, die beiden symmetrischen Oktogone im Erdgeschoß des fälschlich »Domus Augustana« genannten, in Wirklichkeit von Domitian errichteten Teiles der palatinischen Kaiserbauten; mehrfach abgebildet, u. a. auch bei Dehio-Bezold, a. a. O., Taf. 1 3.)

Eine Kuppel aber, die sich wie eine Holzdecke gebärdet, obwohl auch der Raum darunter seiner ganzen Vorgeschichte und der inneren Logik seiner Kunstform gemäß nach einer Kuppel förmlich schreit — das ist gewiß ein Paradox. Das solchen Paradoxen entströmende Licht erhellt aber die Tatsachen immer am schärfsten — in diesem Falle also die Tatsache, daß den Oströmern des 4. Jahrhunderts ein Kirchenraum mit einer anderen als Holzdecke einfach undenkbar war. Und so widerlegt auch das Zeugnis von Nyssa noch entschiedener als das von Nazianz und Antiochia die These, der Ursprung der altchristlichen Gewölbekunst des Abendlandes sei in diesen Gegenden und Zeiten zu suchen [30]).

(Eine graphische Rekonstruktion der Keilschen entgegenzustellen, konnte ich unterlassen, da das, worauf es mir vor allem ankam, viel besser aus Wort als aus Bild erhellt.)

---

[30]) Strzygowski (Kleinasien, S. 76 f.) will in der konischen Decke von Nyssa — die er sich übrigens als im Grundriß kreisförmig denkt — eine Einwirkung uralter orientalischer Traditionen erkennen. Damit setzt er sich jedoch in Widerspruch zu dem Bauheren, der sehr deutlich durchblicken läßt, daß es sich hier um einen durch ganz besondere Umstände herbeigeführten Ausnahms-, Einzelfall handelt — also um nichts weniger als irgendeine allgemeine Tradition, Übung. Und daß der Bauherr selbst am besten gewußt hat, weshalb er dies oder jenes tat, wird man doch einräumen müssen.

DER KUNSTGESCHICHTLICHE CHARAKTER DER DEUTSCHEN RENAISSANCEARCHITEKTUR.

VON

FRITZ HOEBER.

Literatur: Jakob Burckhardt, Die Kunstwerke der belgischen Städte. Düsseldorf 1842. S. 7 bis 9. Robert Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst. Berlin 1886. S. 207. Louis Courajod, Les véritables origines de la Renaissance. Gazette des Beaux Arts. 30e année. 2e période. tome 37e. Paris 1888. p. 21—35. Adolf Göller, Die Entstehung der architektonischen Stilformen. Eine Geschichte der Baukunst nach dem Werden und Wandern der Formgedanken. Stuttgart 1894. S. 279, 284, 287. Friedrich Carstanjen, Entwicklungsfaktoren der niederländischen Frührenaissance. Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie. XX. Jahrg. Leipzig 1896. S. 1—44, 143—190. Kurt Moriz-Eichborn, Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Straßburg 1899 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 16. Heft). III. Teil. Gotik und Renaissance. S. 131—215. August Schmarsow, Reformvorschläge zur Geschichte der deutschen Renaissance. Sächsische Gesellschaft der Wissenschaften, Band 51, Phil.-hist. Klasse, 1899, S. 41—76. Erich Haenel, Spätgotik und Renaissance, Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Architektur, vornehmlich im 15. Jahrhundert. Stuttgart 1899. S. 9, 104—113. Georg Dehio, Über die Grenze der Renaissance gegen die Gotik. E. A. Seemanns Kunstchronik 1900. N. F. XI. Jahrg. Nr. 18 u. 20, Sp. 273 ff. und 305 ff. August Schmarsow, Über die Grenze der Renaissance gegen die Gotik. E. A. Seemanns Kunstchronik 1900. N. F. XI. Jahrg. Nr. 27, Sp. 417 ff. August Schmarsow, Zur Beurteilung der sogenannten Spätgotik. Repertorium für Kunstwissenschaft 23. Bd. 1900. S. 290—298. Georg Dehio und Gustav von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. II. Bd. Stuttgart 1901. S. 360—363. III. Buch. Der gotische Stil. 4. Kap. Deutschland und die Nachbarländer. 2. Die Gotik des späten Mittelalters: Rückblicke und Ausblicke. Wilhelm Niemeyer, Der Formenwandel der Spätgotik als das Werden der Renaissance. Eine Betrachtung der Architektur des ausgehenden Mittelalters in Deutschland. Leipz. Diss. München 1904. Jakob Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien. 4. Aufl., bearbeitet von Heinrich Holtzinger. Stuttgart 1904. S. 45, 47, 119. Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers. München 1905. S. 222—243: Spätgotik und Renaissance. Max Deri, Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des 16. und 17. Jahrhunderts. Berlin 1906. S. 12—38: 1. Kap. Spätgotik und Humanismus. Gustav von Bezold, Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark. (Handbuch der Architektur. II. Teil. 7. Bd.) 2. Aufl. Leipzig 1908. S. 1—17: 1. Kap. Vorbedingungen und allgemeine Übersicht. S. 166—174: 13. Kap. Prinzipien der Komposition. Georg Dehio, Der Meister des Gemmingendenkmals im Dom zu Mainz. Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen XXX. Bd. Berlin 1909. S. 147 und 148. Ernst Troeltsch, Renaissance und Reformation. Historische Zeitschrift 3. Folge. 14. Bd. 1913, S. 519—556. Kurt Gerstenberg, Das Wesen der deutschen Sondergotik. Berl. Diss. München 1913.

1. DAS GESCHICHTLICHE PROBLEM.

Wenn man die Baukunst des 16. und 17. Jahrhunderts in den außeritalienischen Ländern, vor allem in Frankreich, in den Niederlanden und in Deutschland, ohne weiters mit dem kunstgeschichtlichen Terminus der »Renaissance« zu charakterisieren pflegt, so überträgt man, vielleicht ohne sich jedesmal dieses Vorgangs deutlich bewußt zu werden, eine Bezeichnung auf die Kunst des Nordens, die, ihrer eigentlichen Entstehung und ihrem innern Sinn nach, ursprünglich ganz allein die italienische Nation zu führen berechtigt ist. Denn der Gedanke der Renaissance, der »Rinascità«, wie ihn zuerst die italienischen Kunstschriftsteller des 15. und

16. Jahrhunderts, Giorgio Vasari vor allem, aufgebracht und in die geschichtliche Betrachtung der italienischen Kunst eingeführt haben, bedeutet im wesentlichen nur die Wiedergeburt der »guten Kunst« der klassischen Antike[1]), im Gegensatz zu der ästhetischen Verwirrung, welche die in Italien einbrechenden Byzantiner und Goten verursacht haben oder, weniger historisch subjektiv betrachtet, verursacht haben sollten. Mit dieser künstlerischen Vorstellung ging parallel und innerlich unlösbar verbunden das nationale und kulturelle Ideal der Wiederherstellung des selbstherrlichen Roms als geistigen Mittelpunkts eines neugeeinten Italiens.

Nicht scharf genug zu trennen ist von diesen künstlerischen und italienisch nationalen Bestrebungen, die alle in einer Renaissance des klassischen Altertums konvergieren, jene andere, persönliche Renaissance, die zuerst, etwa gleichzeitig, die zwei größten modernen Historiographen der Epoche, der Deutsche Jakob Burckhardt und der Franzose Jules Michelet, richtig erkannt und nach ihrer Weise in höchst fruchtbaren geschichtsphilosophischen Definitionen ausgesprochen haben: das Erwachen des Individualismus und der Persönlichkeit, la découverte de l'homme.

Wenn nämlich jene nationale Renaissance der Antike sich allein auf das Mutterland Italien beschränkt, so ist gerade das gesteigerte persönliche Empfinden, sich selbst und einer umgebenden Natur gegenüber, ganz unabhängig von aller antiquarischen Absicht in Kunst und Kultur. Es beherrscht Italien ebensogut wie alle übrigen Länder der damaligen geistigen Zivilisation, die den neuen Individualismus früher oder später, stets aber in selbstverständlicher Unabhängigkeit von Italien und seinem klassischen Gedankeninhalt, sich aneignen konnten. Denn dieser Individualismus erscheint, in dem erweiterten Sinn von Burckhardt und Michelet verstanden, als das allgemeine Charakteristikum der Neuzeit im Gegensatz zu der mittelalterlichen Vergangenheit[2]). Insofern eignet er natürlich auch

[1]) Der pragmatischen Geschichtschreibung des Vasari entgeht natürlich die in so vielem sich geltend machende, antike Komponente der mittelalterlichen Kunst und Kultur, welche dann in der Renaissance nur wesentlich verstärkt und umgedeutet erscheint und hier gleichsam in die ganze Helle des Bewußtseins tritt. Ernst Troeltsch meint dazu: Die Bindung an die Autorität der Antike in der Renaissance ist ein Rest des Mittelalters und ein Zeichen der Kindheit des modernen Gedankens, aber sie war doch zugleich eine neue Deutung der Antike, eine radikale Kritik der Scheinantike des Mittelalters.

[2]) Diese gegensätzliche Definition von Mittelalter und Renaissance durch das erwachte Individualitätsbewußtsein wollen freilich Dietrich Schäfer und Troeltsch auf das rein geistige und künstlerische Gebiet beschränken. Troeltsch spricht von einer Entwicklung des Individualismus nach der ästhetischen und philosophischen Seite, und Dietrich Schäfer schreibt (Weltgeschichte der Neuzeit, 3. Aufl., Berlin 1908, Bd. I, S. 13—15): Die Auffassung, daß die Renaissance die Geburtsstunde der Individualität bedeutet, wird dauernden Wert behaupten, soweit künstlerisches Gestalten in Frage kommt. Über dieses Gebiet hinaus kann sie berechtigte Geltung nicht beanspruchen. Wer sie vertritt, urteilt nach dem, was das Mittelalter schriftlich und bildlich über seine Menschen zu sagen wußte, nicht aber nach dem, was sie taten. Wenn es irgendeine Zeit gegeben hat, in der die Einzelpersönlichkeit entwickelt war, so war es das Mittelalter, und gerade von der Renaissance kann man sagen, daß sie einen starken Anstoß gab, der Individualität der Tat Schranken zu ziehen. — Kennzeichnend für mittelalterliche Geistesrichtung ist das echt germanische Prinzip der Einzelgeltung, des Sonder- und Minderheitsrechts gegen Gesamtheit und Mehrheit. Das

in besonderm Maß der Renaissance, als gerade sie, gewiß vor allem in Italien, einen ersten, glänzenden Höhepunkt dieser Neuzeit bedeutet. Aber als eindeutiges Charakteristikum ist der Individualismus nicht zu gebrauchen, während dies jene formale Definition, die Orientierung auf das klassische Altertum, natürlich besonders auch für die bildenden Künste und die Architektur, in viel bestimmterer Weise zu tun vermag.

Die geschichtliche Stellung der nordischen Renaissancebaukunst zur wiedererweckten Antike. Das orientierende Verhältnis zur Antike ist für die nordische Baukunst keineswegs so einfach wie für Italien: der italienischen Vermittlung regelmäßig bedürftig, wirkt es vielmehr stets nur indirekt und dadurch in seinem Erfolg abgeschwächt. Zudem empfindet von vornherein die nordische Kultur, vor allem Deutschlands, die südliche Antike als einen Fremdkörper sich selbst gegenüber, so daß die Verbindung beider als eine historisch höchst merkwürdige Komplikation sich darstellt. Und auch der deutsche Humanismus kann sich der Antike nur auf rein intellektualistischem Weg nähern: da das Ideal der nationalen Wiedergeburt auf Grundlage des klassischen Altertums hier natürlich fehlt, wird die Renaissance nicht als Neugestaltung der gesamten Lebensführung empfunden, sondern bloß als lehrhafte Doktrin. Eigentlich nur in den vorwiegend romanischen Ländern, Frankreich und den südlichen Niederlanden, werden die klassischen Formen sofort als wahlverwandt aufgenommen und wiedergegeben, während sie sich in Deutschland, Holland, Dänemark usw. eine Reduktion im Sinn eines germanisierten Schematismus gefallen lassen müssen. Dieser Mangel einer lebendig individualisierenden Einfühlung in die klassische Form steigert sich natürlich noch in dem Grad, als die deutsche Renaissancearchitektur niemals in umfassenderem Maßstab dem wirklichen Studium der antiken Denkmäler Einfluß auf die eigene Bauweise einräumen konnte. Vielmehr begnügt sie sich damit, und zwar erst in ihrem fortgeschritteneren Reifestadium, einerseits in gelegentlichen Studienfahrten die um mindestens ein halbes Jahrhundert weiter entwickelten Bauten der ihr wahlverwandten oberitalienischen Renaissance, der Lombardei, der Emilia und Venedigs, zu studieren, und andererseits sich von Anbeginn an in reichlichstem Umfang der Vermittlung der bildenden und zeichnenden Künste, der Tafel- und Wandmalerei, des Kupferstichs und des Holzschnittes, zu bedienen; denn gerade diese waren der architektonisch-plastischen Gattung in der Rezeption der »antikischen Form«, wie man damals sagte, weit voraus. Ein solches Verfahren der mehr oder minder mechanischen Formenübertragung wurde ob seiner Mobilität und Bequemlichkeit unendlich häufig geübt.

---

mittelalterliche Leben scheidet den Begriff des Gehorsams gleichsam aus; Unbotmäßigkeit ist nicht mit dem sittlichen Makel behaftet, den ihr römische und moderne Auffassung beigelegt haben.

Damit stellen sich aber die Anfänge der sogenannten deutschen Renaissance niemals als eine wirkliche »Renaissance der Antike« wie im Mutterland Italien dar, sondern bloß als ein Einflußprodukt italienischer Formeinwirkungen auf die bisherige heimische Bauweise. Die Einflüsse können direkt, aber auch bloß indirekt erscheinen, wie solche z. B. über die Niederlande seit Mitte des 16. Jahrhunderts die nun immer mehr zur Selbständigkeit erstarkende deutsche Architektur zu treffen pflegen. Die vorwiegend zeichnerische Art und Weise der Übermittlung trägt naturgemäß zur Verhinderung des Entstehens einer architektonischen Monumentalität im klassischen Sinn bei, gewährt aber andererseits der deutschen Kunst zugleich Spielraum zu einer autonomen Verarbeitung der fremden Formendaten und darin zu einer Entfaltung eigener Gestaltungsprinzipien: sie konstituieren sich für den Norden und dann für Deutschland nach ganz andern ästhetischen wie genetischen Kategorien als für das klassische Italien. War doch der Architekturwille des deutschen 15. und 16. Jahrhunderts auf das absolute Gegenteil von räumlicher Monumentalität gerichtet.

Konsequenz und Inkonsequenz in der nordischen Architekturgeschichte. Die architektonische Großtat des Nordens war die Schaffung der Gotik auf der Höhe des Mittelalters gewesen. Der Sinn dieses ganz aus dem Geist eines individuell gearteten nordischen Kunstwollens, ursprünglich dem polaren Kontrast zu aller klassisch-antiken Bildung, geborenen Stiles, hatte sich im Lauf dreier Jahrhunderte geradezu in sein morphologisches Gegenteil verkehrt. Die organische Spannkraft der Architekturglieder, die klare Präzision der gewölbten Einzelkompartimente der gesamten Raumfolge war in ihr ästhetisches Gegenteil umgeschlagen: die Funktion der Glieder hatte ihre Straffheit verloren, und der in scharfen Zäsuren eingeteilte Raum war in unbestimmter und erweichter, grenzenloser Einheit zusammengeflossen [3]). In diesem formalen Verhalten kommt gewiß die späte Gotik ein beträchtliches Stück der Renaissance entgegen, wenn sie auch, wie das von mancher Seite behauptet wurde, keinesfalls darin einen »Raumstil«, analog dem der klassischen Renaissance, darstellt: Vielmehr hat Georg Dehio hervorgehoben, daß das, was man als Hebung des Sinnes für Raumschönheit ansehen könnte, lediglich ein Sinken des Gefühls für organische Schönheit sei; dieser architektonische Vorgang aber gebe sich als ein deutliches Symptom des stilistischen Alterns oder, nach allgemeinen kunstgeschichtlichen Analogien ausgedrückt, des

3) Vortreffliche Einzelanalysen dieses Vorgangs gibt Kurt Gerstenberg in seiner Abhandlung über Das Wesen der deutschen Sondergotik. Er bezeichnet die Spätgotik als „Sondergotik", weil er, im Gegensatz zu Dehio und in Übereinstimmung mit Schmarsow, in ihr etwas spontan Schöpferisches, etwas architekturgeschichtlich Neues erblicken will, das sich nicht lediglich als eine Alterserscheinung der klassischen Gotik erklären läßt. — Den angedeuteten ästhetischen Umschlag behandelt Gerstenberg in Kapitel I. Bewegung: 2. Die Raumbewegung der Gotik und der Sondergotik. Der Tiefendrang. Die Bewegung verlangsamt sich. Die Bewegung hört auf, zielstrebig zu sein. Sie ist allgemein wogend. Hallenkirche statt Basilika. Kapitel II. Verschleifung: 1. Reduktion des Funktionellen. 3. Verschleifung im Raum.

Barocks kund, falls man für jede formal einheitliche Entwicklung die drei Stufen: der vorbereitenden Primitive, der klassischen Höheperiode und der barocken Auflösung, annehmen will [4]).

Der Gemütsverfassung der nordischen und besonders der deutschen Nation erscheint nun diese »barocke« Vorstellungswelt des malerisch Romantischen und eines rein Gefühlsmäßig-Unendlichen von vornherein ebenso adäquat, ebenso angeboren wie dem italienischen Volk die bewußte architektonische Klarheit, wie sie sich in den Bauwerken des klassischen Altertums verkörpert. Neuerdings suchte man in sämtlichen Kunstwerken des germanischen Geistes auch eine »latente Gotik« zu finden, damit derselben Erkenntnis Ausdruck verleihend, die sich in der Behauptung eines barocken Gestaltungsprinzips für die deutsche Kunst, vor allem des späten Mittelalters und der ganzen Renaissancezeit, ausspricht. Und in der Tat wird dies barocke Prinzip zum ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht während der ganzen Epoche der sogenannten deutschen Renaissance: Wie Italien prinzipiell eine natürliche Abneigung gegen die Gotik empfindet und sie, die sich zwischen die romanische Protorenaissance des 11. und 12. Jahrhunderts und die Frührenaissance des 15. Jahrhunderts eindrängt, in seinen klassisch-architektonischen Sinn nolens volens umgestaltet, so weiß auch der gotische Norden aus der doktrinär gereinigten klassischen Form, wie sie sich ihm in Deutschland etwa in der kurzen Spanne weniger Jahrzehnte um die Mitte des 16. Jahrhunderts vorstellt, erst dann wieder etwas Lebensvolles zu gestalten, nachdem er sie in seiner »barocken« Weise dem persönlichen Organismus assimiliert hat. Denn dieses stark intellektualistisch motivierte Zwischenspiel des Klassizismus konnte so, wie es war, unmöglich für ihn von Bestand sein: es bildet eine willkürliche Parenthese in seiner sonst künstlerisch folgerichtigen Entwicklung. —

Das Zusammentreffen so disparater Kunstanschauungen wie des spätgotischen Barock mit der formalistischen Renaissance charakterisiert auch den äußern chronologischen Verlauf, die kunstgeschichtliche Periodenbildung der sogenannten deutschen Renaissance: Mehr als ein halbes, weniger als ein ganzes Jahrhundert später wie im Mutterland treffen die ersten antikischen Formen aus Italien im Norden ein und setzen sich als Ornament in dem spätgotischen Architekturgerüst fest. Die Konsolidierung dieser »Frührenaissance« vollzieht sich aber allgemein erst in den beiden Jahrzehnten zwischen 1530 und 1550. Es folgt dann jenes unorganische Zwischenspiel des doktrinären Klassizismus, das die natürliche Entwicklung bis etwa 1570 oder noch etwas länger aufhält, bis schließlich wieder die autonomen barocken

[4]) Augenscheinliche Barocksymptome der Sondergotik weist auch Gerstenberg in seinem Kapitel III, Bildmäßigkeit, nach: 2. Das Malerische in der Sondergotik. a) Das Dekorative in der Sondergotik. Die Kontraste. b) Asymmetrie statt Symmetrie. Mangel an ästhetischem Gleichgewicht. c) Verunklärung als Steigerung malerischer Wirkung. d) Einbeziehung von Licht und Schatten in die Komposition. 3. Bildmäßigkeit. a) Richtungsfreiheit der Sondergotik. Vielfältigkeit des Blickbildes. Bildmäßige Raumauffassung. b) Das Unbegrenzte. Der Raum als Ausdruck stimmungsmäßigen Empfindens.

Impulse zu tatkräftiger Wirkung gelangen. Und hier setzt jetzt endlich auch eine Hochrenaissance ein von echt deutscher Gestaltungsstärke in großen und im eigenen Sinn bedeutenden Schöpfungen. — Allein sie findet ihren jähen Abbruch in dem beginnenden Dreißigjährigen Krieg. Denn was jetzt noch nachfolgt, erscheint nur als eine willensschwache Nachrenaissance, die sich in einer vollendeten Dekadenz architektonisch kraftloser Ornamentwirrnisse ergeht. Die künstlerische Individualität der deutschen Renaissance schwindet immer mehr einem allgemeinen und nichtssagenden europäischen Internationalismus, der Deutschland, Italien, Frankreich, die Niederlande, Spanien usw. in qualitätsloser Indifferenz immer mehr einander nähert. Häufig tritt jetzt sogar an Stelle der »deutschen Renaissance« die bloße »Renaissance in Deutschland«; d. h. italienische oder auch niederländische Künstler schaffen hier Bauwerke, die nichts mehr mit dem eigenen Empfinden des Landes zu tun haben, auf dessen Boden sie sich erheben. Die Hegemonie der französischen Stile des Louis XIV. und Louis XV. setzt der von Italien ausgegangenen deutschen Renaissance das längst zu erwartende Ende.

Die Individualität in der deutschen Renaissancebaukunst. Außer der Orientierung auf die antike Formenwelt, die für den Norden nur eine formale Abhängigkeit von Italien bedeutet, wird als Kriterium der Renaissancekunst das Erwachen des Individualitätsgefühls angesehen, zugleich eines aktiven, in dem sich die Künstler als dem mittelalterlichen Zunftgeist entwachsene Meisterpersönlichkeiten betätigen, wie auch eines kontemplativen, das in neuer, individualisierender Anschauung die ganze natürliche Welt in allen ihren Einzelheiten und all ihrer schönen Mannigfaltigkeit wiederentdeckt, empfindet und zu künstlerischem Ausdruck gestaltet: Es ist das Gefühl, welches Michelet als »la tendresse, la bonté pour la nature« bezeichnet. — Tatsächlich haben auch einige Kunsthistoriker, deren Forschungen allerdings von den bildenden Künsten ihren Ausgang nahmen, den Beginn der nordischen Renaissance lange vor Eintritt der italienisch-antiken Formeinwirkung an datieren wollen. So sahen Louis Courajod, Friedrich Carstanjen und ihnen folgend viele andere, den bedeutsamen Anfang in der Tat der Brüder van Eyck, während Kurt Moriz-Eichborn den epochemachenden Ausgangspunkt der neuen Renaissance gar noch weiter hinaufrücken will: bis zu der Höhe des Mittelalters selbst, wie sie sich in jener plastischen Blüte aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts darstellt, welcher der Statuenschmuck der Kathedralen von Rheims, Straßburg, Naumburg zu verdanken ist. — Dieser letztere, frühe Ansatz des Renaissancebeginns, so befremdend er dem ersten Eindruck auch erscheinen mag, könnte sich sogar auf die Parallele des Vasari berufen, der seine »rinascità degli arti« auch schon bei Niccolo Pisano und Cimabue, also ebenfalls in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts beginnen läßt. Jedoch von dem Standpunkt aus, von dem Vasari seine nationalitalienische Kunstgeschichte allein verfaßt hat, bedeutet diese dem Menschenleben entnommene Metapher der rinascità hier nur das Neuerwachen

der Künste nach einer langen Zeit gänzlicher Unfruchtbarkeit, des Verfalls und der kulturlosen Barbarei überhaupt, während eine solche Zäsur gerade für den Norden, der, ganz im Gegenteil, vom 11. bis zum 14. Jahrhundert eine ununterbrochene, kontinuierliche Periode künstlerisch reichster Betätigung erlebt hat, niemals gemacht werden kann. Abgesehen davon, daß in der italienischen Kunst die ihrer Natur gemäße Erfüllung mit dem Geist der klassischen Antike viel früher eintritt als die eigentliche Renaissance des archäologischen Formenstudiums.

Aber für die Architekturgeschichte der nordischen Renaissance läßt sich ein epochemachender Anfang weder um die Mitte des 13. Jahrhunderts, noch gleichzeitig mit den Brüdern Van Eyk annehmen. Die kunstgeschichtliche Zäsur ist vielmehr tatsächlich weit später zu ziehen, kurz nach 1500, da erst, wo die konkreten Renaissanceformen sich dem spätgotischen Baugerüst zu attachieren beginnen. Denn der Naturalismus, die immer intimer werdende Kenntnis der realen Außenwelt, wie sie sich in der Van Eykschen Schule künstlerisch entwickelt, vermochte selbstverständlich der abstrakten Form des architektonischen Gestaltens nicht weiterzuhelfen, erschien schlechterdings für diese vollkommen indifferent, sodaß die Baukunst, trotz allen Verdienstes der Brüder van Eyk um die Neuentdeckung der individuellen Natur, hier noch nicht ihre Renaissance antreten konnte [5]).

Und als noch weniger stichhaltig wird für die nordische Baukunst der Renaissance das zweite Kriterium ihres Beginns anzusehen sein, das der Meisterpersönlichkeit. Denn die mit einem individuellen Namen sich verknüpfende Bauleistung hebt in Frankreich erst mit dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts mit Namen wie Pierre Nepveu, Pierre Lescot, Philibert de l'Orme, Jean Bullant, Jaques Androuet Ducereau an, nachdem das für die eigentliche Renaissance Ausschlaggebende, der Import der italienisch-antiken Formen, längst und reichlich erfolgt war. In Deutschland aber treten die charakteristischsten Köpfe unter den Renaissancebaumeistern, wie die süddeutschen Johannes Schoch, Georg Riedinger, Elias Holl und der Norddeutsche Lüder von Bentheim, gar erst gegen Ende der Epoche, zu Anfang des 17. Jahrhunderts, hervor, während die Frühzeit, die ersten zwei Drittel des 16. Jahrhunderts, im allgemeinen noch von Werken recht unpersönlichen Gepräges und von mittelalterlich zünftlerischer Gebundenheit erfüllt ist.

Dennoch wollte man in einer architektonischen Erscheinungsform des späten Mittelalters, die vorzugsweise Deutschland eigentümlich ist, der spätgotischen Hallenkirche, ein Wehen des modernen, individualistischen Geistes

5) Schon Franz Kugler macht in der 1848 erschienenen zweiten Auflage seiner »Kunstgeschichte« die treffende Bemerkung, durch den zu Beginn der Neuzeit auftretenden Realismus gehe den bildenden Künsten der Zusammenhang mit der Architektur verloren, und die Wechselwirkung der verschiedenen Kunstgattungen werde zerrissen. Weiter spricht er von einer Vereinzelung der künstlerischen Interessen: »So hat man eigentlich nicht sowohl von einer modernen Kunst, als eher nur von den Künsten des modernen Zeitalters zu sprechen.«

der Renaissance verspüren und in den ersten Beispielen jenes spätgotischen Architekturgebildes die Geburtszeichen des neuen Stils entdecken. Die Frage nun, ob die spätgotische Hallenkirche den Ausläufer eines ablebenden oder die erste Regung eines neuen Stils oder gar etwas architekturgeschichtlich Selbständiges, Insichbeschlossenes darstellt, wird sich erst aus einer ausführlicheren, allgemeinen Antithese von Spätgotik und Renaissance entscheiden lassen. Ihr soll die folgende Ausführung über die künstlerische Form der deutschen Renaissance bestimmt sein.

2. DIE KÜNSTLERISCHE FORM.

Der plötzliche, kaum vorbereitete Einbruch der klassischen Formalität in die autonome Entwicklung der deutschen Spätgotik wird bereits von der historischen Betrachtung als dissonant empfunden. Dies Gefühl steigert sich naturgemäß noch bei der künstlerischen Analyse jenes zwiespältigen Doppelgebildes, das zugleich aus der spätgotischen Substanz und aus der alles modifizierenden Idee der italienischen Renaissance als neue »deutsche Renaissance« herausgeboren wurde. Tatsächlich ist der immanente Gegensatz der beiden Stile so groß, daß sich hier sämtliche Begriffe der Raumästhetik in ihre polaren Gegensatzpaare zerlegen und auf die beiden verteilen lassen, die dann aber doch durch den Zwang der historischen Wirklichkeit zu der widerspruchsvollen Synthese einer deutschen Baukunst des 16. und 17. Jahrhunderts zusammengeschmolzen werden. — Das kunstgeschichtlich so komplizierte Problem fängt erst an, Klarheit zu gewinnen, wenn man die verschiedenen Faktoren in ihrer individuellen Beteiligung an dem ganzen Bildungsprozeß charakterisiert.

Das Verhältnis zur Spätgotik. Die deutsche Renaissance ist in ihrer architektonischen Komposition wesentlich spätgotisch, während sie im Detail ihrer Glieder und Ornamente die Formalität der italienischen Renaissance anstrebt. Demgemäß erscheint ihr Verhältnis zur Spätgotik intimer als zur klassischen Renaissance: es umfaßt die Seele der Architektur, die individuelle Proportionalität des Stils, beherrscht also absolut die Komposition der Massen, größtenteils noch die Einteilung und die Verhältnisse der Flächen und in wesentlichen Momenten auch den Funktionsausdruck seiner aus der Fremde entlehnten Einzelformen.

Das gleichmäßige Charakteristikum von deutscher Spätgotik und deutscher Renaissance ist die zusammengehaltene Massenhaftigkeit des Architekturkörpers. Die fein gegliederten Organe der Hochgotik sind zugunsten der allgemeinen kubischen Wirkung unterdrückt worden. Wo die Monumentalität der Aufgabe, wie bei Kirchenbauten, nicht verbindlich erscheint, gibt sich die spätgotische Masse am liebsten unsymmetrisch, in malerisch irrationalem

Komplex. Und diese Eigenschaft vor allem hat sich auch an die deutsche Renaissancebaukunst weiter vererbt. — Allein die Vorliebe für die ungeformte Masse und für nur malerisch zueinander proportionierte Massenteile bildet auch wieder den schroffsten Gegensatz zur Raumauffassung der klassischen italienischen Renaissance: denn deren Wesensprinzip besteht ja gerade darin, eine vollendet symmetrische Harmonie zwischen fester Architekturmasse einerseits und leerem Luftraum andererseits im Innern zu schaffen, im Außenbau aber durch eine architektonisch streng rhythmische und plastisch klare Gliederung der Fassadenflächen dem Kubus jedes Gefühl massenhafter Schwere zu nehmen. — Somit befindet sich die Spätgotik in ihrer Raumkomposition in einem absoluten Gegensatz sowohl zur Hochgotik wie auch zur klassischen Renaissance. Denn während jene beiden mittels fest begrenzter Raumabschnitte gewissermaßen »architektonisch systematisieren«, individualisiert sie mittels eines unbegrenzten, beliebig ausdehnbaren und variablen Raumkontinuum in einer von jeder geometrisch festgelegten Rationalität freiesten und unabhängigsten Weise [6]).

Auch bei der aus dem Geist der Spätgotik geborenen deutschen Renaissance kann konsequenterweise von regelmäßiger Rhythmisierung und einer formal sich bewußten Einteilung der Architekturflächen nicht die Rede sein. Das ihr — in dem sachlich vorherrschenden Profanbau — Natürliche ist vielmehr eine freie, nur malerisch motivierte Verteilung der Architekturelemente, der Türen, Fenster, Erker, des Zierats usw., auf der hierzu kontrastierenden, in kahler Schlichtheit belassenen Wand. Einzelne asymmetrische Teile der Wand, wie etwa ein Giebel, die Partie um das Hauptportal, ein Prunkerker oder eine durch ihre Bedeutung hervorragende Fenstergruppe, werden mit allen Mitteln der Architektursprache, des plastischen Reliefs, der linearen und farbigen Malerei so ausgezeichnet, daß alles andere der Fassade oder der Innenwand in seiner Wirkung auf's Auge ganz untergeordnet erscheint: Der Architekturwille geht nicht auf die räumliche Rhythmik und die kubische Proportionalität aus, sondern auf eine flächenhafte Bildmäßigkeit. — Erst die spätere Epoche der deutschen Renaissance, die freilich schon unter einer intensiven Einwirkung des italienischen und des niederländischen Barock steht, gibt diese freie malerische Fassadenkomposition, aus dem spätgotischen Anfangsstadium, des öftern zugunsten der architektonisch durchkomponierten Ordnungsfassade auf. Diese erscheint dann aber auch regelmäßig von einem plastischen Temperament erfüllt, das in seinem heftigen Bewegungsdrang durchaus wieder spätgotisch barock ist, — wie man nun dies absolut unklassische, deutsch ursprüngliche Empfinden benennen mag.

[6]) Gerstenberg: Verschleifung der Sondergotik. a) Verschleifung im Raum: Ausdruck im Gewölbe. Verschleifung der Gurtbögen. Jochverschmelzung. Ausschaltung der Scheidbögen. Deckeneinheit: Arhythmisierung. b) Zusammenfassung von Raumabschnitten. — Raumeinheit der Sondergotik.

Denn die Spätgotik ist kein Stil der in sich beruhenden, formalen Harmonie, sondern sie ist die Kunst, welche aus der steten Beweglichkeit und dem malerischen Wechsel ihre eigensten Wirkungsreize zieht [7]. So wird die einzelne Architekturform, die sich der Deutsche von der italienischen Renaissance entlehnt, wie die Säule, das Gebälk, der Öffnungsrahmen und das freie Ornament, nicht in ihrer besonnenen Ruhe und stillen Klarheit belassen, sondern in die dem nordischen Empfinden erst adäquate Bewegung und malerische Auflösung umgesetzt, sodaß der ursprüngliche Ausdruck des Formenindividuums hier in sein gerades Gegenteil verkehrt wird.

Das Verhältnis zur klassischen Renaissance. Als im 14. Jahrhundert die Gotik des Nordens äußerlichen Besitz von der schon ganz von dem Ideal klassischer Proportionsschönheit erfüllten, italienischen Baukunst ergriffen hatte, verstand diese es, vorzüglich in Toskana, in einzigartiger Weise, alle fremde Formalität in den eigenen Architekturausdruck umzuwandeln. In dem Maß hat das die deutsche Spätgotik mit der eindringenden italienischen Renaissance nicht vermocht, hauptsächlich deshalb, weil sie in sich selbst uneins war: in ihrem Innersten empfand die Aufnahmezeit noch durchaus spätgotisch, indes sie der bewußte Verstand, das intellektuelle Übergewicht zu der höhern Kulturform hintrieb. »Es kommt nicht wie eine Notwendigkeit, sondern wie eine Mode«, sagt Wölfflin von diesem Rezeptionsprozeß. — So stellt sich, zum mindesten im Anfang, das Verhältnis der klassischen Renaissance zu der deutschen Architekturgewöhnung als ein stark absichtliches, verstandesmäßig gewolltes dar. Der Deutsche sucht die aus der fremden, architektonisch höher organisierten Kunst hergeleiteten formalen Elemente und Prinzipien im einzelnen auf seine eigenen Schöpfungen pädagogisch anzuwenden. Analog wie ihm auch der Humanismus im wesentlichen nur als praktische Schuldisziplin am Herzen lag. Das zeigt sich in dem sachlichen Inhalt des gerade Aufgenommenen wie in seiner kompositorischen Anwendung.

Die italienische Renaissance hatte schon seit geraumer Zeit auf die deutsche Malerei und die deutsche Plastik eingewirkt, bevor sich dieser Einfluß auch in der Architektur geltend machte. In viel umfassenderm Maß als die Baukunst hatten sich vom Anfang des 16. Jahrhunderts an die bildenden und zeichnenden Künste, Malerei, Plastik, Kupferstich, Holzschnitt, der fremden neuen Gestaltungsweise unterworfen, waren italienisch im Sinn eines ganz unnordischen Klassizismus geworden. Aber was vom neuen Stil aus diesen Werken der bildenden in die tektonische Kunst übergeht, ist vorerst nur das Ornament und ein geringer »antikischer«,

7) Die Beweglichkeit der Spätgotik ist ästhetisch von der Bewegung in der Hochgotik zu scheiden: diese ist zielstrebig und tektonisch ganz konsequent, jene richtungslos flutend, im Gegensatz zur Hochgotik verlangsamt, allgemein wogend. Die Bewegung spaltet sich in Einzelreize. — Die Sondergotik ist das Endglied eines Bewegungsstils (Gerstenberg).

aus bisweilen vorhandenen Hintergrundsarchitekturen geschöpfter Formenvorrat; derlei Motive waren ja sowohl hier wie dort zu verwenden. Jedoch die Umsetzung der figürlichen Komposition in eine entsprechend architektonische, körperliche Raumauffassung ging noch vorerst über das Gestaltungsvermögen der jungen deutschen Renaissance hinaus. An vereinzelten Stellen des spätgotischen Baukerns werden also das italienische Renaissanceornament und das neue Architekturglied, rein um ihrer selbst willen und in lediglich dekorativer Absicht, angeflickt, ohne daß die Gesamtproportion des Hauses, aus der doch alle die klassischen Formen erst den höhern architektonischen Sinn und die beziehungsvolle Lebendigkeit gewinnen, dadurch irgendwie berührt würde. Das was sich in den Bauten der Rezeptionsperiode ausspricht, erscheint meist nur als die kurzsichtige Begeisterung halbgebildeter Steinmetzen für das Detail der nun einmal modernen Formalität, ohne das zur Ergänzung notwendige Verständnis für die architektonische Harmonie im Großen: Tatsächlich sieht man in der deutschen Frührenaissance den Wald vor lauter Bäumen nicht. —

Dennoch hat die deutsche Renaissancebaukunst es verstanden, sich auch ein klassisches Kompositionsprinzip anzueignen und es in ausgiebigster Weise zu einer ihr angemessenen Rationalisierung des neu übernommenen Formenschatzes zu benutzen: man könnte dieses stilisierende Verfahren als lineares Prinzip zur architektonischen Bindung von Formen in der Fläche bezeichnen; denn letztere allein zieht es in ästhetischen Betracht. — Um diesen Vorgang eines bewußten Stilisierens in seiner ganzen Bedeutung für die tektonische Kunst der deutschen Renaissance würdigen zu können, muß man sich zuerst ein allgemeines Verständnis der ihr vorausgehenden spätgotischen Formalität verschaffen.

Das spätgotische, durchaus naturalistische Ornament erfüllt in gleichmäßiger Unendlichkeit die Fläche, ohne irgendwelche Absicht auf architektonische Ordnung, auf symmetrische Achsen u. dgl.; ganz ähnlich wie ein Gewächs in seinem ungebändigten Vegetationstrieb eine Mauer überwuchert. Dabei wird im spätgotischen Ornament keineswegs der zweidimensionale Charakter der Fläche gewahrt, sondern im Gegenteil durch häufiges Unterkriechen der einzelnen Ranke, durch ein Sichüberschneiden des Astwerks usw., eine eminent malerisch empfundene Tiefenwirkung angestrebt.

Der Einfluß der Renaissance bedeutet nun gerade für die deutsche Ornamentik das Festlegen des Raumes in eine klare, wesentlich zweidimensionale Reliefebene. Sodann sucht man das naturalistische Durcheinander des Rankenwerks in deutlich ausgesprochenen Achsen und in einer primitiv genauen Symmetrie zu architektonisieren, sucht besonders auch der unendlichen Wucherung durch einen rechteckig fixierten Rahmen zu steuern. — Derartige Bestrebungen erscheinen, freilich nur für den Anfang, für die

eigentliche Introduktion der Renaissance in Deutschland typisch. Denn im spätern Verlauf des Stils, als sich das Gestaltungsvermögen von der primitiven Notwendigkeit eines architektonischen Schemas freigemacht hat, siegt wieder jene immanente Triebkraft des »nordischen Barock« in echt deutschen, dreidimensional und voll organischen Wachstums empfundenen Gebilden; dafür kann als typischstes Beispiel die Ornamentgattung des »Rollwerks« genannt werden. — Vorerst aber, in der sogenannten deutschen Frührenaissance, erscheint noch das Rationalisieren als oberstes Formengesetz, vor allem auch den italienischen Architekturbildungen selbst gegenüber, die sich ein weitgehendes Reduzieren und Schematisieren, womöglich aus ihrem ursprünglich plastischen Sinn in eine rein linear verständliche Zweidimensionalität, gefallen lassen müssen.

Daß solche »Umdeutungen« nicht die Qualität der architektonischen Kunst erhöhen und das Verständnis für die wahre Formeigenart der Renaissance fördern, ist zu begreifen. Außerdem bedenke man noch, daß bei dem ganzen Rezeptionsprozeß, es sich, wie bereits angedeutet, nur in seltenen Fällen um direkte, wirkliche Architekturvorbilder handelt. Vielmehr haben hier meistens an sich schon unvollkommene, notwendig mit Abkürzungen operierende, malerische oder auch nur zeichnerische Vorlagen und Reproduktionen die indirekte Vermittlung zwischen italienischer Renaissancebaukunst und der deutschen Schöpfung von spätgotischem Geist übernommen.

Der räumliche Charakter. Das spezifische Verhalten der deutschen Renaissance in ihrer Tochterstellung zur klassischen Renaissance Italiens kennzeichnet bereits zur Genüge ihren individuellen raumkünstlerischen Charakter. Sie versteht diese Kunst nicht aus ihrem Wesen heraus, der Eurhythmie großempfundener Raumbeziehungen, wie sie sich uns in der toskanischen und der römischen Bauschule darstellen. Nein sie läßt sich an jenem ästhetisch weniger anspruchsvollen Formenschatz genügen, den ihr die oberitalienischen Stilprovinzen, der Lombardei, Venetiens und der Emilia vor allem, darbieten. Gerade diese Landschaften standen geistig der deutschen Renaissance näher. Zu ihnen fühlte sie sich mit ihrer ausgesprochenen malerischen Neigung innerlich verwandter als zu der klassisch reinen Monumentalität Mittelitaliens.

Trotzdem hat man auch für die aus der Spätgotik geborene deutsche Renaissance den Charakter als »Raumstil« beansprucht. Aanalog dem Raumstil, wie ihn die italienische Renaissance architekturgeschichtlich entwickelt. Man ging dabei von der stilpsychologischen Unterscheidung aus, die Jakob Burckhardt in seiner »Geschichte der Renaissance in Italien« zwischen »organischem« und »Raumstil« gezogen hat: »Die gotische Baukunst war lauter Rhythmus der Bewegung, die der Renaissance ist Rhythmus der Massen; dort sprach sich der Kunstgehalt im Organismus aus, hier liegt er wesentlich in den geometrischen und kubischen Verhältnissen... Der Raumstil, den das neue Weltalter in der Baukunst mit sich führt, ist ein ex-

kludierender Gegensatz der organischen Stile, was ihn nicht hindert, die von diesem hervorgebrachten Formen auf seine Weise aufzubrauchen. — Die organischen Stile haben immer nur Einen Haupttypus, der griechische den oblongen rechtwinkligen Peripteraltempel, der gotische die mehrschiffige Kathedrale mit Fronttürmen. Sobald sie zur abgeleiteten Anwendung, namentlich zu kombinierten Grundplänen übergehen, bereiten sie sich vor, in Raumstile umzuschlagen. Der spätrömische Stil ist schon nahe an diesem Übergang und entwickelt eine bedeutende Raumschönheit, die dann im byzantinischen, romanischen und italienisch-gotischen Stil in ungleichem Grad weiterlebt, in der Renaissance aber ihre volle Höhe erreicht.«

Als Träger dieses Raumstils Burckhardtscher Definition in der nordischen Renaissance wollte man auch die spätgotische Hallenkirche ansehen, wie sie sich seit Mitte des 14. Jahrhunderts, vor allem in Deutschland, als der gewöhnliche kirchliche Typ vorfindet. Damit wäre auch architektonisch der Synchronismus zu jener nordischen Renaissance in den bildenden Künsten gefunden, die, wie erwähnt, Courajod, Carstanjen u. a. mit Claux Sluter und den Brüdern van Eyck beginnen lassen. — Nun bedeutet aber, wie gerade Dehio und Deri betont haben, die spätgotische Hallenkirche weniger den Anfang eines neuen als vielmehr den Ausgang eines alten architektonischen Kunstempfindens, den raumästhetischen Umschlag aus dem bis zur Überspannung mit Funktion geladenen »organischen Stil« der Hochgotik in den gerade in allem Funktionellen sich lockernden, in allen früher fixierten Zäsuren sich in weichen und lässigen Übergängen ergehenden »Raumstil« der Spätgotik [8]). Daß solche Willensentspannung aber ein Symptom architekturgeschichlichen Alterns, des »Barock« ist, hat auch Jakob Burckhardt schon implicite angedeutet. Somit schließt sich die Spätgotik in physiologischer Konsequenz auf's trefflichste der Hochgotik an, und der Periodeneinschnitt kann nicht vor ihr, sondern nur hinter ihr, gegen die einer fremden, heteronomen Entwicklungsreihe entstammenden Renaissance hin, liegen.

Sodann fragt es sich, ob, abgesehen von diesem Verhältnis historischer Zusammengehörigkeit, das eigentümliche Raumgefühl, das die spätgotische Halle durchflutet, sich in ästhetische Parallele setzen läßt zu jenem rhythmisierenden, exakt kubischen Raumbewußtsein italienischer Renaissanceinnenräume, — in dem gleichen Maß etwa, wie der niederländische Realismus eine kunstgeschichtliche Analogie zu der neuen, individualisierenden Malerei des florentinischen oder venezianischen Quattrocento bildet. Davon ist aber just das Gegenteil der Fall: denn das Raumgefühl der spätgotischen Hallenkirche stellt sich als ein unendlich wogendes

[8]) Gerstenberg beobachtet natürlich in der spätgotischen Architektur gleichfalls eine Reduktion des Funktionellen der Hochgotik. Allein er will darin keinen Zustand der Kraftlosigkeit erkennen, sondern nur eine neue formale Ausdeutung der Funktionsträger. Deshalb spricht er auch von einer „Sondergotik", nicht aber von einer „Spätgotik".

Kontinuum ohne irgendwelche architektonischen Absätze, ohne ausgesprochene plastisch-kubische Gliederung dar, von einer rein malerisch harmonischen, zerfließenden Tendenz, während die Raumbildung der klassischen Renaissance das Luftquantum in höchst präzise Kompartimente zerschneidet und einhegt und diese dreidimensionalen, idealen Formen alsdann regelmäßig in rhythmischer Steigerung unter- und zueinander abstuft, proportioniert [9]). —

Somit kann die spätgotische Hallenkirche als »Renaissance« weder im historischen noch im raumästhetischen Sinn gelten. Zudem bildet sie aber auch keineswegs in sachlicher und inhaltlicher Beziehung einen integrierenden Bestandteil der deutschen Renaissance, in deren Interessenkreis gleich vom Beginn des 16. Jahrhunderts an die kirchlichen Bauaufgaben weit zurückstehen hinter rein profanen und praktischen Zwecken. Deren Inhalt entbehrt aber naturgemäß aller Tendenz auf ideale Monumentalität, auf den »schönen Raum« der klassisch italienischen Renaissance. Welcher Gesinnungsinhalt den geistigen Träger dieser schwerfälligen, räumlich gedrungenen und derben deutschen Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts abgegeben hat, das wird der nächste Abschnitt zum Schluß ausführen.

3. INHALT UND GESINNUNG.

Die reiche Entfaltung der mittelalterlichen Kunst in Deutschland war nur auf der Grundlage kirchlicher Macht und kirchenfreundlicher Gesinnung denkbar. Durch die historische Selbstregulierung erscheinen diese beiden produktiven Potenzen an jenem zeitlichen Punkt erschöpft, in dem man die Epoche der Renaissance einsetzen läßt: hier im Norden hatten im Gegensatz zu Italien die letzten Jahrhunderte gerade noch alle kirchlichen Bedürfnisse auf bildkünstlerischem wie architektonischem Gebiet für die weitere Zukunft hinreichend befriedigt, so daß man nun alle Kraft auf die eigentlich profanen Aufgaben konzentrieren konnte. Dazu trat noch mit der Zeit in wachsendem Maß immer mehr jene volkstümliche Abneigung gegen die in Rom konsolidierte Kirche hervor, wie sie dann in der national deutschen Bewegung der »Reformation« konkret ausbricht. Sieht man also von der Spätzeit der sogenannten deutschen Renaissance ab, wo Gegenreformation und ausländische Jesuiten eine neue rege Kirchenbaukunst in's Leben rufen, so gibt sich der architektonische Inhalt des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland wesentlich als profan, auf die Erfüllung von Wohnungs- und weltlichen Repräsentationsbedürfnissen, gerichtet.

Der realistische Inhalt. Schon des öftern ward ausgesprochen, daß das Ende der gotischen Baukunst im Norden durch die Forderungen des neuen

9) Vgl. Gerstenberg, Kapitel III. Bildmäßigkeit. b) Vergleich mit dem Raum der italienischen Frührenaissance.

Inhalts, des jetzt dominierenden Wohnbaus an Stelle des bisherigen Kirchenbaus, mit herbeigeführt wurde. Die Gotik hatte nach Möglichkeit ihr sakrales Formensystem auch in der Profanarchitektur zur Anwendung zu bringen gesucht. Gegen das kirchliche Raumideal indessen sträubten sich auch schon die natürlichen Wohnbedürfnisse des Mittelalters, und von hier aus geschah alsdann überhaupt die innere Umwandlung des ganzen Architekturstils: Die tyrannische Höhendominante wich, der gesamten spätgotischen Formentendenz entsprechend, einer gemächlichen Ausdehnung in's Breite. An Stelle linearer Glieder von struktiv funktioneller Bedeutung gelangt die ruhige Fläche mit ihrer indifferenten Hintergrundswirkung zur vollen Herrschaft. Freilich mangelt allen Innenräumen der deutschen Renaissance jene proportionale Ausgeglichenheit der drei Dimensionen, die gerade der italienischen Renaissance, gewiß auch des Profanbaus, als ein so wesentliches Moment eignet: In ihrer Höhe erscheinen sie gedrückt. Sie sind meist eng und winklig. Die Wohltat großzügig durchlaufender Grundrißachsen kennen sie nur in seltenen, zeitlich späten Fällen. Im Gegensatz zu dem Hohlraum der deutschen Renaissance gibt sich jedoch das Körperliche, der plastische Kubus des Gebäudes, als von größter Realität und Lebendigkeit und zeigt sich gerade hierin von jenem »barocken« Empfinden erfüllt, das sich nicht nur in der saftigen Detaillierung, dem üppigen Lineament der Einzelgliederung, sondern vor allem auch in einer behaglichen Breite der körperlichen Gesamterscheinung auslebt: wie sich Hauskubus und Erker und Treppenturm und die vielfach vertikal aufgelöste Dachmasse zu einer reich organisierten, plastischen Gruppe bildmäßig zusammenfügen.

Und dieses ganze, eminent malerische Gebilde motiviert sich in allen seinen Kompositionsteilen dennoch wieder durchaus real, als aus den nationalen und neuzeitlichen, individuellen Sachbedürfnissen mit praktischer Logik herausgestaltet. Genau so wie der Horizontalismus im Stockwerkbau, den die Renaissance im Gegensatz zu der vertikalen Tendenz der Gotik pflegt, sich als die glückliche Vereinigung von moderner Form und praktischem Inhalt darstellt, — wenn man so will, von antiker Schönheit und mittelalterlicher Tüchtigkeit.

In solchen Gegensatzpaaren läßt sich überhaupt der inhaltliche Unterschied zwischen vergangener Gotik und gegenwärtiger Renaissance im Norden begreifen: War das gotische Bauideal in seinem höchsten Wesen transzendent, so hält sich hingegen die deutsche Renaissance an einen durchaus praktisch gesinnten Realismus. War die Gotik ihrem Thema nach vorwiegend kirchlich, voll stilstrenger Heiligkeit, so ist die deutsche Renaissancearchitektur die profane Kunst, die sich einer im Wirklichen gegebenen Mannigfaltigkeit des gesamten bürgerlichen Daseins in behaglicher Gewöhnung anpaßt. Sie sucht ihre menschlichen Zwecke nicht erst wie jene zu künstlerischer Form zu »vergeistigen« oder abzuklären, sondern sie bringt sie grundsätzlich in naturalistischem Ausdruck direkt in Erscheinung. Darin wirkt die deutsche Renaissance allerdings selten

monumental, aber immer wahrhaft und ungekünstelt, von einer volkstümlichen Gemeinfaßlichkeit.

Man hat gerade diese Tendenz, vom erhabenen Standpunkt der klassischen Renaissance Italiens aus, als »irrational« bezeichnet, ohne freilich zu überlegen, daß das Rationale für das damalige Deutschland etwas anderes bedeuten muß als für Italien, nämlich nicht die ihm abstrakte Form harmonisch proportionierter Fassaden, sondern den Ausdruck seines eigenen konkreten Kulturinhalts, der sich, wie ausgeführt, beträchtlich im Wandel der beiden Weltzeitalter geändert hatte: Nicht die Kirche und, in weit weniger ausschließlichem Maß als einst in der Periode mittelalterlicher Gotik, der feudale Adel sind die eigentlichen Träger, die hauptsächlichen Bauherrn der deutschen Renaissance, sondern die seit dem Ende des Mittelalters emanzipierte Bürgerschaft mit ihren emporblühenden Städten. An Stelle der heiligen Versammlungsräume der Dome werden nun die weltlichen prächtiger Rathäuser gebaut, an Stelle wehrhafter Ritterburgen stattliche Wohnhäuser friedsamer Bürger.

Das nationale Architekturschaffen ist aus einer aristokratischen Abgeschlossenheit in die Breite demokratischer Allgemeinheit übergegangen. Dem entsprechend hat sich auch das Talent der Baumeister selbst in der deutschen Renaissance profanisiert und popularisiert: es sind in der Mehrzahl und für den Hauptteil der Periode nicht mehr die großen und ideal gesinnten magistri operis, wie sie die Zeit der gewaltigen Kathedralbauten hervorgebracht hatte, sondern nur noch biedere Handwerker von mittelmäßiger Bildung, aber technisch tüchtigem Können, denen, bei allem guten Willen zur »antikischen« Modernität, doch jede höhere künstlerische Flugkraft abgeht [10]. Wie erwähnt, hat erst die Spätzeit dieser deutschen Stilepoche wieder volle architektonische Persönlichkeiten, Individualitäten im Sinn Burckhardtscher Renaissance, aufzuweisen.

Das geistige Ideal. Es ist geschichtlich falsch, anzunehmen, die gleiche moderne Gesinnung, welche die Renaissance in Italien herbeigeführt und sie als geistige Energie dauernd beseelt hat, bilde auch das treibende Moment jener nordischen Bewegung, die man ebenfalls als eine Renaissance bezeichnet. Für Deutschland wenigstens läßt sich hier in allen Punkten ein wesentlicher Gegensatz feststellen, eine Divergenz der Gesamtpsyche, die sowohl aus historisch andersgearteten Ursachen hervorgeht, als auch in ihrer kulturgeschichtlichen Folge ein

---

[10]) Ernst Troeltsch, a. a. O. S. 539, charakterisiert das Verhältnis der von dem protestantischen Geist erfüllten deutschen Renaissance zur Kunst folgendermaßen: Der Geist des Protestantismus, seine Ethik und seine Theorie, hatte auch für die Dinge der Kunst nur die Berufskategorie und hat heute noch nichts anders dafür. Das aber ist ein Zeichen dafür, daß er für den metaphysischen und ethischen Gehalt der Kunst keinen Raum hat. Sie ist gute Gottesgabe wie die Schönheit der Natur, gibt Gelegenheit zu nützlichen Berufen und fügt sich zu Gottes Ehre und des Menschen Erfreuung und Erholung in das System des christlichen Weltlebens ein.

von Italien prinzipiell abweichendes Bild liefert [11]): Schon mehrfach wurde im Verlauf der Betrachtung, vor allem in dem Abschnitt über das historische Problem der deutschen Renaissance, darauf hingewiesen, daß der deutsche Humanismus wesentlich anders orientiert ist als die analoge Geistesbewegung Italiens, der er seine konkrete Entstehung verdankt; daß ihm das für den Florentiner und Römer entscheidende Moment der nationalen Wiederherstellung auf antiker Grundlage naturgemäß fehlt, und daß er sich im ganzen für zwei praktische Gebiete spezialisiert hat, nämlich für die klassische Philologie und die Pädagogik der neu gegründeten gelehrten Schulen. Dem Deutschland des 16. Jahrhunderts war, wie sich das auch in dem persönlichen Empfinden eines Nationalhelden wie Luther ausspricht, jener Wesenscharakter der italienischen Renaissance, des in sich selbst beruhenden Ästhetischen und des Geistreichen um seiner selbst willen, vollkommen unverständlich, wenn nicht gar antipathisch, indessen das stammverwandte Frankreich hierin Italien weit mehr folgen konnte: An Stelle des italienischen, durchaus kontemplativen Ästhetentums tritt im humanistischen Deutschland ein starkes ethisches Wollen, an Stelle seines selbstgenügsamen, so weltlichen Geistes der in den schönen Künsten Gebildeten die praktische Frage nach der allgemeinen Erziehung der Nation. Sehr richtig bemerkt Troeltsch, im Norden sei der von Italien importierte Humanismus der Wegbereiter der Reformation gewesen. Gerade die Reformation und die Wiedergeburt der Persönlichkeit aus dem heiligen Geist der gereinigten evangelischen Lehre sind es, die so vollständig den Ideenbereich des deutschen 16. Jahrhunderts erfüllen und sich, wie das Beispiel des Erasmus mit Deutlichkeit beweist, zur eigentlichen Renaissance und zum klassischen Humanismus sogar in einem ausgesprochenen innern Gegensatz befinden, sodaß auch für die Kunst nur wenig übrig bleibt [12]). Von dieser weit mehr gefühlsmäßigen als formal artistischen Stimmung wird nun überhaupt das, was als deutsche

[11]) Troeltsch, a. a. O. S. 544: Versteht man beide Bewegungen, der deutschen Reformation und der italienischen Ren issance, in ihrer entwicklungsgeschichtlichen Herausarbeitung, dann erscheinen sie klar und deutlich als die Spaltung der europäischen Kultur in ihre Hauptbestandteile, die Scheidung des christlich-überweltlich-asketischen Elementes von dem antik-innerweltlich-humanenElement. Bei beiden ist die besondere Gestalt und Form, in der sich jedes dieser Elemente darstellt, natürlich durch den Zusammenhang der Lage eigentümlich und neu bestimmt: Die nordisch-germanische Reformation hängt mit dem spätmittelalterlichen Bürgertum und mit der Lage des Reiches, die italienische Renaissance mit den italienischen Republiken, Höfen und Finanzaristokratien zusammen. — Es sind nicht nur Herauspräparierungen abstrakter Gegensätze, wie sie denn auch als solche sich in ihrer eigenen Gegenwart nicht beachtet und nicht erkannt haben. Aber in ihrer welthistorischen Wirkung tritt dieser Gegensatz zutage, — und einer kultur- und geistesgeschichtlichen Betrachtung enthüllt er sich allerdings in der Bedeutung einer solchen prinzipiellen Scheidung. Es ist in der gegenseitigen Bewegung der beiden sich beständig anziehenden und abstoßenden Gestirne der Moment der größten Distanz.

[12]) Troeltsch, a. a. O. S. 548: Der Anschluß der Renaissance an den Katholizismus ist unendlich viel stärker, innerlicher und ertragreicher. S. 551: Das Luthertum ist gegen die Renaissance am sprödesten gewesen. — Auf allen Gebieten des echten Protestantismus ist jedenfalls ein Hauptelement der Renaissance, die Kunst der Renaissance, nie heimisch geworden.

Renaissancekunst noch verbleibt, beherrscht: Sie spricht sich darum auch in wesentlicherm Grad in der mit einer irrationalen Geistigkeit operierenden Malerei — in Südwestdeutschland etwa in so romantischen Künstlern wie Mathias Grünewald oder Hans Baldung Grien — aus, als in der mit der harten Logik des Raums gestaltenden Architektur. —

Eine solche gefühlsmäßige Betrachtung und Gestaltung der Sichtbarkeit erscheint aber als eine Funktion jenes der nordischen und besonders der deutschen Kunst immanenten Barock, von dem mehrfach bereits die Rede war. Besser als in der optischen findet naturgemäß in der musikalischen Gattung dieser gefühlsbeherrschte Kunstwille seinen Ausdruck, und mit Recht hat daher schon Gustav von Bezold auch auf Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel als die Erfüller des innersten Gedankens der deutschen Renaissance hingewiesen, die in einer Zeit wirken, die man in der periodisierenden Kunstgeschichte allgemein mit dem Namen des Barock bezeichnet.

Jedoch die formale Renaissance im Sinne eines klassischen Humanismus erfährt Deutschland erst viel später, um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, in den deutschen und antiken Geist in schöpferischer Harmonie vereinigenden Persönlichkeiten Goethes und Schillers und, um nun auch einen wahren deutschen Renaissancearchitekten zu nennen, in Karl Friedrich Schinkel.

DAS CHORGESTÜHL DES DOMES ZU BREMEN.

VON

V. C. HABICHT.

Es ist vielleicht eine undankbare Aufgabe in einer Epoche unserer Wissenschaft, die nach einer Periode selbstloser und mehr oder minder erfolgreicher Sonderpublikationen über einzelne engbegrenzte Gebiete nun mit aller Gewalt der Versuchung nicht widerstehen kann, in scheinbar abgeschlossenen Darstellungen erneut die Entwicklung sei es der Architektur, Plastik oder Malerei zu bieten, diesem Zuge nicht zu folgen und nur Bausteine anstatt des fertigen Hauses zu liefern. Man wende nicht ein, daß es auf die Beleuchtung irgendeiner Lokalschule und die Erkenntnis deren Eigenart letzten Endes, da man sich über die großen Grundzüge doch im klaren sei, nicht ankomme. Einmal ist dem entgegenzuhalten, daß dem Freunde der Wahrheit nur mit der ganzen Wahrheit gedient ist, und ferner, was vielleicht noch weit schwerwiegender ist, daß in diesem guten Glauben eine außerordentliche Verkennung der Tatsachen selbst liegt. Der ungelösten Fragen bleiben selbst bei

dieser kleinen Arbeit noch genug und um auf dem kleinen Raume ihrer eigenen Fragestellungen zu bleiben, läßt sich sofort eine Reihe von Problemen aufwerfen, deren Beantwortung nach dem Stande der Wissenschaft einfach unmöglich und deren schwerwiegendes Eingreifen in das Verständnis des Gesamtkörpers, also hier der deutschen Plastik, nicht von der Hand zu weisen ist. Man wähle unter Beispielen, die alle für die Zeit um 1400 gelten sollen: Gibt es eine indigene niedersächsische Plastik? Woher stammt die Kunst Meister Bertrams? Welcher ist sein Einfluß gewesen? Wie stellt sich die Entwicklung der westfälischen Plastik dar? Und wo liegen ihre Ursprünge, und wohin verlaufen sich ihre Ausstrahlungen? Wie steht es mit dem zur Genüge bekannten und genannten, aber bis jetzt noch niemals deutlich aufgewiesenen Ausgangspunkt der neuen, naturalistischen Kunst um 1400 im Westen? Ist es Dijon? oder der Mittelrhein, wie jüngst sogar ernstlich behauptet wurde usw? Ohne Schulmeisterei zu treiben, ließen sich solche Fragen, die mehr als brennend sind, ins Aschgraue vermehren. Wir denken, daß kein Einsichtiger die Schwere und Bedeutsamkeit aller dieser terrae incognitae leugnen kann, und daß ihm die Sicherheit des Feststehens der »großen Grundzüge« von diesem Standpunkte aus doch leichtlich als eine trügerische erscheinen muß. Uns gibt dies Sichbescheiden auf das wirkliche Maß unseres Wissens den Mut, mit dieser Arbeit den Versuch der Klärung einiger weniger Ungewißheiten zu unternehmen und vor allem die wahren Freunde unserer schönen Wissenschaft zu weiterem und erfolgreicherem Forschen zu ermuntern.

Das Chorgestühl hatte den blinden Fanatismus der Reformationszeiten mit ihren Begleiterscheinungen wie Bilderstürmerei glücklich überstanden, als es ihm bestimmt schien, zu Brennmaterial verdammt doch noch ein unwürdiges Ende nehmen zu sollen. Dank der besseren Einsicht eines einzelnen [1]) sind uns wenigstens einige Reste von ihm überkommen. Es ist allerdings wenig genug. Von den Sitzen, die gewiß mit kunstvoll geschnitzten Miserikordien geziert waren, von den Rückwänden, die gleichfalls des Schmuckes nicht ermangelt haben werden, den Baldachinen, kurz, von dem ganzen Aufbau ist keine Spur mehr vorhanden. Neun Wangen sind die einzigen Überreste. Diese stehen jetzt in der fünften Kapelle der Südseite des Domes. Ungünstig genug. Denn einmal sind zwei der Wangen auf beiden Seiten geschnitzt und hier nur von einer Seite zu sehen, und dann ist die Beleuchtung der geschmacklosen Fenster wegen so mangelhaft, daß ein Erkennen und Würdigen der hohen Qualitäten des Gestühles kaum möglich ist [2]).

Die Reihenfolge der Einzeluntersuchungen 1. Rekonstruktionsversuch, 2. Beschreibung der einzelnen Stücke, 3. Meister und Eigenarten ihres Stiles, 4. Herkunft

[1]) Vgl. H. A. Müller, Der Dom zu Bremen und seine Kunstdenkmale, Bremen 1861, S. 32 ff.

[2]) Bei aller Berechtigung des Wunsches der Dombauverwaltung, das Gestühl im Besitz zu behalten, kann doch kein Zweifel darüber sein, daß hinsichtlich einer besseren Aufstellung und Konservierung von einem Museum unendlich viel mehr getan werden könnte.

des Stiles und Entstehungszeit des Gestühles ergab sich von selbst aus der Notwendigkeit, sich zunächst ein Bild von dem Aussehen des ehemaligen Aufbaus und eine Vorstellung vom Gedankeninhalt der Reliefs zu machen, eine Scheidung der Meisterhände und schließlich eine Einreihung der Plastiken in die der Zeit vorzunehmen.

Rekonstruktionsversuch.

Ansichten von der ehemaligen Aufstellung des Chorgestühls, die einen Rekonstruktionsversuch, wie er mit Hilfe der neun Wangen allein sehr erschwert ist, ungemein erleichtern würden, sind nicht aufzufinden. Ich halte es aber bei der Bedeutung und Größe des Bremer Domes für ausgeschlossen, daß es überhaupt keine Darstellung, sei es nun Gemälde, Zeichnungen usw. vom hohen Chore gegeben haben soll.

Den einzigen Anhalt bieten ein Grundriß vom hohen Chore vom Jahre 1822 und einige Notizen in den handschriftlichen Aufzeichnungen G. Meyers [3]). Aus dem Plane geht wohl die örtliche Aufstellung und die Anordnung der Sitze, aber leider nicht die Verteilung der Wangen hervor. Das Gestühl stand nach diesem Plane mit je zwei Sitzreihen an einer Nord- und einer Südwand angelehnt unter der Vierung. Diese Wände sind jetzt abgebrochen und durch niedere Steinbalustraden ersetzt. Die Verteilung der Sitze war so angeordnet, daß in der hinteren Reihe zwölf, in der vorderen jeder Seite zehn Plätze vorgesehen waren. Im Westen lehnte sich das Gestühl an die Vierungspfeiler an, im Osten schnitt es mit der Wand in Höhe der Treppen, die zum hohen Chore hinaufführen, ab. Leider sind bei den Umbauten auch die Vierungspfeiler verändert und mit vorgelagerten Halbsäulen versehen worden, so daß es jetzt unmöglich ist, mit Hilfe der Maße der Wangen eine Verteilung vorzunehmen. Die Wangen müssen auf Untergestellen gestanden haben, denn der untere Rand der kleinen Wangen 6 und 7 schneidet mit der Sitzhöhe ab und auch die Sitzhöhe der übrigen Wangen hat nicht einmal Kniehöhe. Danach werden die kleinen Wangen, die in der vorderen Reihe standen, ein Untergestell von ca. 50 cm und die großen der Hinterreihen eines von ca. 30 cm Höhe besessen haben. Dabei stand die hintere Reihe außerdem noch auf einer erhöhten Fußbodenlage, um den Blick über die vordere Reihe zu ermöglichen.

---

3) G. Meyer, Einiges über die Denkwürdigkeiten der Domkirche in Bremen. Bremen 1828 (Msc. im Dombauamt Bremen) S. 20: Das Chor . . . »Auf dem Chore standen an jeder Seite zwei Reihen mit vielem Schnitzwerke verzierte Stühle der ehemaligen Domherren und an dem alten Bischofsstuhle stand unter anderem Schnitzwerke auch ein Mönch, der einer vor ihm knieenden Nonne die Hand aufs Haupt legte. Hinter ihnen der Teufel, winkend und in der Hand einen fliegenden Zettel haltend, mit dem Worte: Ergo consideravi, um die Lust des Mönches anzudeuten. Im Jahre 1823 sind diese Stühle weggebrochen und bei dieser Gelegenheit ist das Chor gebohlt, hat neue Bänke erhalten . . .« Dazu die Tafel, von der wir eine Abbildung bringen.

Vgl. auch H. A. Müller, a. a. O. S. 32 ff. und H. W. Rotermund, Geschichte der Domkirche St. Petri zu Bremen, Bremen 1829, S. 33 ff.

Die Verteilung der Wangen innerhalb des Gestühls (vgl. Skizze Abb. 1) ergab sich nun aus der Anbringung der Aussparungen für die Klappsitze, nach deren Verlauf die Wangen der Evangelien- oder Epistelseite zugeteilt werden mußten. Ferner lassen die Aussparungen an den Enden der hohen Wangen darauf schließen,

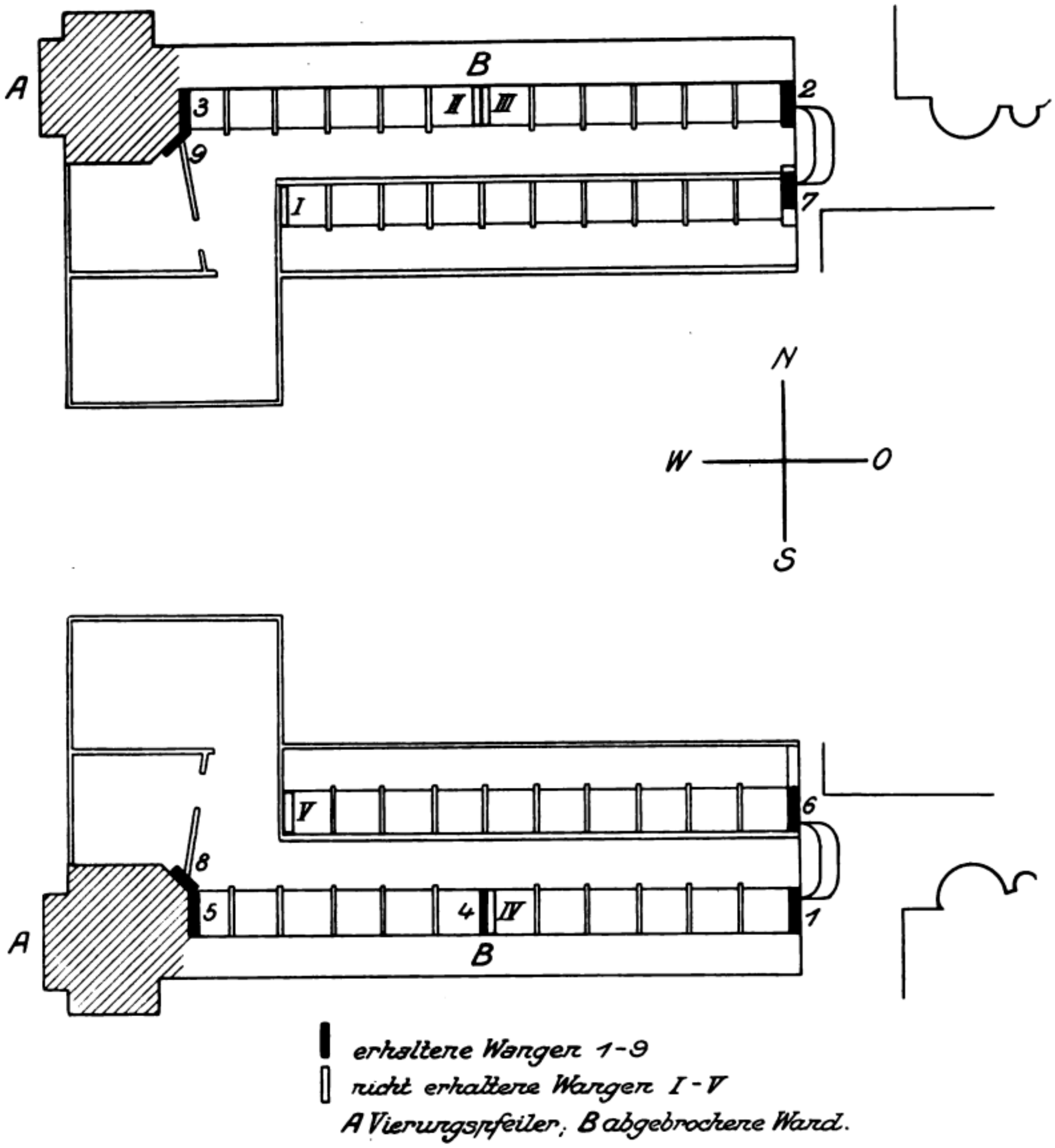


Abb. 1. Skizze vom hohen Chore mit dem Gestühle nach G. Meyer.

daß das Gestühl ehemals mit einem Baldachin versehen war. Auch hieraus ergaben sich Anhalte für die Verteilung der Wangen. Nach Osten zu werden die Rücksitze beider Reihen durch die höchsten Wangen 1 und 2 abgeschlossen; die gleiche Seite der Vorderreihen durch die niedrigen Wangen 6 und 7. Wange 4 stand als Baldachin-

träger an der Rückreihe der Epistelseite, und zwar nach Westen zu. Die Wange, die sich mit ihrer Rückseite unmittelbar an sie anlehnte, sowie diese Wangen der Evangelistenseite sind nicht erhalten. Die Höhe der Wange 4 entspricht genau der Falzhöhe der großen Seitenwangen und die Abschräge zur Auflage des Baldachins wieder dem Einschnitt in diesen Wangen selbst. Wange 3 bildete den Abschluß der Hinterreihe der Evangelienseite nach Westen zu und war hier an den Vierungspfeiler angelehnt. Wange 5 diente dem gleichen Zwecke auf der Evangelienseite. Die Wangen 8 und 9 haben keine Einrichtungen für Klappsitze. Sie können demnach nicht an den Seiten des Gestühles direkt gestanden haben. Ich vermute daher, daß sie mit ihren platten Rückseiten gegen die Abschrägungen der Vierungspfeiler gelehnt waren, obwohl diese Annahme durch die Tatsache, daß die Szenen des neuen Testamentes an den Wangen der Rückseiten, die des alten an denen der Vorderseiten angebracht waren, erschwert wird.

Nicht erhalten sind also die Wangen, die die Vorderreihe nach Westen abschlossen, die Baldachinträgerwange der Rückwand der Epistelseite und die beiden Baldachinträgerwangen der Rückreihe der Evangelienseite.

Mehr läßt sich über den Aufbau aus den Resten leider nicht feststellen. Es erübrigt sich nur noch, zu erwähnen, daß die Falzungen über den unteren Feldern zur Aufnahme der ausgebogenen, wie immer ziemlich hoch angebrachten Armlehnen dienten.

An dieser Stelle seien noch die Maße der einzelnen Wangen mitgeteilt:

Wange 1 und 2: Höhe 4,81 m, Breite oben 70 cm, unten 82 cm.
Wange 3: Höhe 3,30 m, Breite 60 cm.
Wange 4: Höhe 2,80 m, Breite oben 55 cm, unten 62 cm.
Wange 5: Höhe 3,24 m, Breite 61 cm.
Wange 6 und 7: Höhe 2,20 m, Breite 70 cm. (Bei Wange 7 fehlt die Kreuzblume des Aufsatzes, so daß die wirkliche Höhe nur 2,05 m beträgt.)
Wange 8 und 9: Höhe 2,20 m, Breite 55 cm.

2. Beschreibung der Einzelstücke.

Wange 1. Vorderseite. (Abb. 2.)

Die Wange besteht aus zwei Teilen. Einem größeren unteren mit drei kleineren Reliefs und mit den Reliefs zweier Figuren in einer Nische und einem oberen Aufsatz mit zwei Heiligen. Die Reliefs sind von doppelt gekehlten Leisten mit Rosetten gefaßt. Sie stellen von oben nach unten dar: 1. Himmelfahrt Christi, 2. Christus als Gärtner, 3. Auferstehung Christi.

3. Auferstehung: Christus steigt eben mit dem linken Beine aus dem Grabe, während er das rechte bereits schon außerhalb desselben auf den Boden

gesetzt hat. Die rechte Hand erhebt er segnend mit der Handfläche nach außen, während er in der linken die Siegesfahne hält. Er ist nur mit einem dünnen Laken bekleidet, das den rechten Arm und die rechte Seite der Brust vollkommen unbekleidet läßt. Der Sarkophag ist parallel zum Bildrande gestellt, ungefähr in der Mitte des Reliefs. An den Ecken desselben sitzen vorne und hinten je zwei Kriegsknechte. Die beiden vorderen Krieger tragen Schilde, auf denen Fratzen dargestellt sind, Rüstungen und Helme. Der links im Hintergrunde sitzende trägt in auffälliger Weise eine Feder an seinem Helme. Im Hintergrunde ist eine hügelige Landschaft mit einem Baume dargestellt.

2. Christus als Gärtner: Maria Magdalena kniet links vor einem Felsen, der einen Baum auf seiner Spitze trägt. Sie ist in ein einfaches Gewand nach der Tracht der Zeit gekleidet. Christus hält in der linken Hand einen Spaten, den er auf den Boden stützt, und mit der rechten macht er eine beteuernde Gebärde. Sein mantelartiges und langes Gewand liegt dicht an und verläuft in Falten von der linken Schulter nach der rechten Hüfte. Von dem rechten Arme hängt ein Gewandzipfel herab.

1. Himmelfahrt Christi: Christus verschwindet am oberen Rande des Reliefs in Wolken, so daß er nur von den Hüften bis zu den Füßen sichtbar bleibt. Links kniet im Vordergrunde eine Frau, die beide Hände wie erstaunt vor sich hält. Hinter ihr werden die Köpfe von vier anbetenden Männern sichtbar. Auf der rechten Seite knien gleichfalls vier Männer.

Im unteren, breiteren Teile dieser Wange stehen Cosmas und Damian unter zwei Dreipaßbögen. Der linke (Cosmas) hat in der rechten Hand einen Stab, in der linken eine Salbbüchse. Er trägt ein hemdartiges Untergewand und einen Mantel, der auf der Brust mit einer Monile geschlossen ist. Er ist unbärtig und mit langen Locken versehen. Auf seinem Haupte trägt er eine Judenmütze. Damian hält seine Salbbüchse in der rechten Hand, die linke legt er auf diese. Er trägt über seinem Untergewande einen Überwurf, der quer über den Leib gelegt ist und in einem röhrenartigen Zipfel vom linken Arme herunterhängt.

An der linken Schmalseite steht eine weibliche Heilige auf einer Konsole. In der rechten Hand trägt sie ein nicht erkennbares Attribut, mit der linken, verhüllten hält sie ein Buch.

Oberer Aufsatz: Über einer Nische mit dreifachem Bogen erhebt sich ein hoher Wimperg mit abschließender Kreuzblume. Auf der Vorderseite ist in diesem Wimperge ein Wappen angebracht. In der Nische stehen links der h. Bartholomäus, rechts der h. Jakobus.

Der h. Bartholomäus ist in der rechten Hüfte leicht eingebogen und hält die Arme dicht an den Leib gepreßt. In seiner rechten Hand trägt er ein Messer, in der linken ein Buch. Er ist mit einem langen, enganliegenden Gewande bekleidet. Darüber trägt er einen Mantel, dessen Zipfel er unter den Armen eingeklemmt hat.

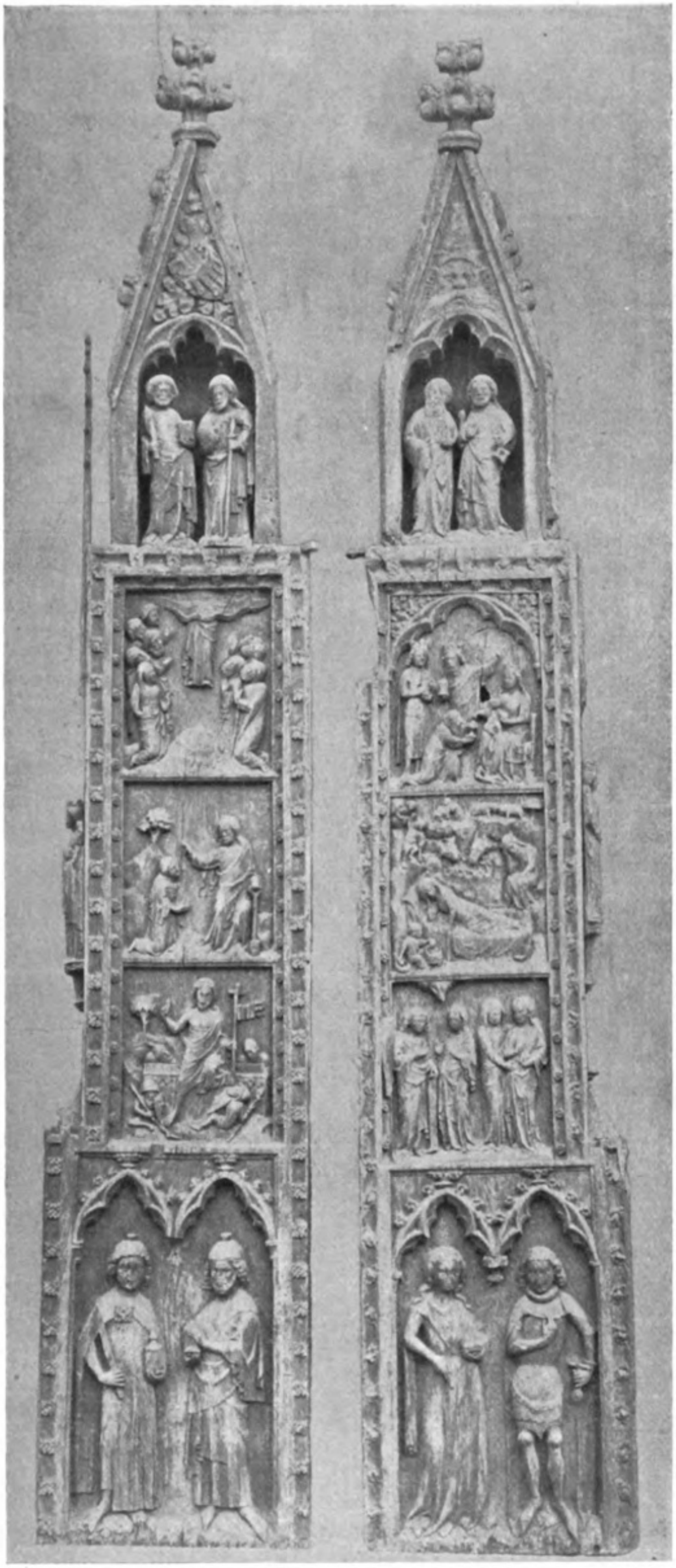


Abb. 2.

Vorderseite der Seitenwange 1 Vorderseite der Seitenwange 2
des Bremer Chorgestühls.

St. Jakobus steht mit rechtem Stand- und linkem Spielbein da. Er hält in der rechten Hand eine Muschel, in der linken einen Stab. Sein Gewand ist loser als beim h. Bartholomäus gebildet und der Zipfel auf der linken Seite bauschiger und weiter abstehend.

Rückseite. (Abb. 3.)

Den drei Reliefs der Vorderseite entsprechen hier von oben nach unten: 1. Kreuzigung Christi, 2. Grablegung, 3. Christus im Limbus. Unten befindet sich neben der Ausparung für den Klappsitz eine Volute mit D, einem Hunde und Blattwerk. Im oberen Aufsatze stehen die Heiligen Johannes und Stephan.

1. Kreuzigung: In der Mitte steht das Kreuz mit Christus. Links Johannes, der die umsinkende h. Maria stützt. Rechts halten zwei Berittene auf ihren Pferden, von denen der hintere (Longinus) mit der ausgestreckten Rechten auf Christus weist.

2. Grablegung: Am vorderen Teile des Reliefs steht parallel zum Bildrande der Sarkophag. Jesus wird eben von zwei Männern, von denen ihn der links stehende unter der Schulter, der rechts stehende an den Beinen faßt, in das Grab gelegt. Christus ist nackt und nur von den Füßen bis zur Hüfte mit einem dünnen Tuche bedeckt, das über den Sarkophag überhängt. Hinter dem Sarkophage stehen die drei Marien, von denen die vorderste Christus salbt, die zweite eine Salbbüchse in der rechten Hand hält und die dritte sich zu der zweiten hinwendet.

3. Christus im Limbus. Links steht Christus, mit dem rechten Fuße einen Teufel niedertretend. Er hält in der linken Hand die Siegesfahne, mit der rechten faßt er die Hand eines alten Mannes, dem er aus der Vorhölle heraushilft. Hinter diesem erscheinen zwei alte Männer und eine Frau, die aus einem Hause heraustreten.

Oberer Aufsatz:

Johannes steht gerade auf beiden Beinen. Mit der rechten Hand hält er ein Kreuz in Hüfthöhe, mit der linken macht er in gleicher Haltung eine dozierende Gebärde. Er trägt ein enganliegendes Untergewand, das in den Hüften durch einen Strick zusammengeschnürt ist, und über den Schultern einen Mantel.

St. Stephan steht mit stark vorgebogenem Leib dem h. Johannes zugewandt da. Er hält mit beiden Händen ein Buch. Bekleidet ist er mit einem Untergewand und einem übergeschlagenen Mantel, dessen einer Zipfel von dem linken Arm herabhängt.

Seitenwange 2. Vorderseite. (Abb. 2.)

Die Einteilung der Wange gleicht vollkommen der vorigen. Die kleineren drei Reliefs stellen hier dar (von unten nach oben): 1. Verkündigung und Heimsuchung, 2. Geburt Christi, 3. Anbetung der Könige. In der unteren Nische sind



Abb. 3.

Rückseite der Wange 2 — Seitenwange 3 — Seitenwange 4 des Bremer Chorgestühls. — Seitenwange 5 — Rückseite der Wange 1

eine weibliche Heilige und ein h. Ritter untergebracht. Oben stehen Paulus und Petrus; an der schmalen Vorderseite eine gekrönte, weibliche Heilige.

1. Verkündigung und Heimsuchung. Die beiden Szenen sind zwanglos, ohne Trennung auf demselben Relief untergebracht. Links bringt Gabriel, mit großen Flügeln versehen, der h. Jungfrau die Botschaft. Er trägt in der linken Hand ein Spruchband, mit der rechten deutet er auf die h. Maria. Maria hält beide Hände verwundert und abwehrend vor sich.

In der rechten Szene legt die h. Elisabeth, die links mit dem Rücken gegen die h. Jungfrau der Verkündigung steht, ihre Rechte auf den Leib der h. Maria. Diese legt ihre rechte Hand auf die Brust, mit der linken hält sie ein Buch.

2. Geburt Christi: Vorne, ziemlich dicht am Bildrande steht das Lager, das mit dem Kopfende etwas in den Bildraum hineinragt. Maria liegt darauf, indem sie mit der rechten Hand ihren Kopf stützt, während die linke quer über den Leib schlaff herunterhängt. Vorne links badet ein Mädchen das Christuskind in einem Kübel. Rechts sitzt Joseph auf einer Erhöhung, den Kopf in die rechte Hand stützend, sinnend da. Neben ihm, in Bildmitte, kommen die Köpfe des Ochsen und Esels zum Vorschein. Links oben verkündet ein Engel, innerhalb einer Bergkuppe, auf der vier Schafe weiden, dem Hirten die Botschaft.

3. Anbetung der Könige. In der rechten Ecke sitzt Maria auf einem thronartigen Stuhle. Das Christkind sitzt auf ihrem rechten Bein und sie hält es mit ihrer rechten Hand. Mit ihrer Linken reicht sie dem Kinde einen Apfel, das mit seiner linken Hand darnach greift. Mit seinem rechten Händchen segnet es den König, der vor ihm kniet und ihm einen Pokal reicht. Hinter diesem steht ein König, der mit der rechten Hand eine Büchse hält und mit der linken nach rechts oben (dem Sterne) weist. In der linken Ecke steht der dritte König, der vor der Mitte des Leibes mit beiden Händen ein Gefäß hält.

Im unteren, breiteren Teile steht links eine weibliche Heilige mit langen Locken. Sie trägt in der linken Hand eine Krone, in der rechten einen Stab (der nun abgebrochen ist). Der männliche Heilige ist als jugendlicher Ritter in Rüstung, mit tief sitzendem Dupsing und überhängendem Mantel dargestellt. Mit seiner linken Hand stützt er sich auf sein Schwert, mit der rechten greift er in die Kette seines Mantels.

An der rechten Schmalseite (Abb. 4): Die h. Ottilie, mit dem Pfeil in der rechten Hand als solche gekennzeichnet, erhebt die Linke, nach vorne geöffnet, wie zur Abwehr. Sie ist in ein einfaches Gewand gekleidet und trägt eine Krone.

Oberer Aufsatz: Statt des Wappens bei Wange 1 befindet sich in der Fläche des Wimpergs eine Fratze mit weit ausgezogenem Barte und hoher Mütze. In der Nische stehen:

Der h. Paulus und h. Petrus. Der h. Paulus (links) steht auf linkem

Stand- und rechtem Spielbein. Er hält beide Hände in Hüfthöhe. Das Schwert unter der rechten, verhüllten Hand ist abgebrochen. In der linken hält er ein Buch. Der h. Petrus steht mit rechtem Stand- und linkem Spielbein und stark in der linken Hüfte eingebogen. Er hält die rechte Hand mit der offenen inneren Fläche nach vorne; in der linken den Schlüssl.

Seitenwange 2, Rückseite (Abb. 3):

Den Reliefs der Vorderseite entsprechen hier (von unten nach oben): 1. Darstellung im Tempel. 2. der bethlehemitische Kindermord, 3. die Flucht nach Ägypten. Unten ein Ornament mit einem D und ein Affe. Oben zwei Heilige ohne Attribut.

1. Darstellung im Tempel. Ungefähr in der Mitte steht der Altar. Rechts dahinter erhebt der Priester die beiden, verhüllten Hände, um das Kind in Empfang zu nehmen. Links neben dem Altare naht die h. Jungfrau Maria, die das Kind mit beiden Händen hält und dem Priester darbieten will. Hinter ihr steht eine Frau mit Opfergaben. Sie hält in der rechten Hand einen Korb mit Tauben, in der linken eine Kerze.

2. Der bethlehemitische Kindermord: Auf der linken Seite sitzt Herodes auf einem Throne. Er hält in der rechten Hand einen Beutel, während er die linke auf die Brust legt. Vor ihm (rechts) stehen zwei Krieger, die in den hocherhobenen Rechten Schwerter schwingen, mit denen sie die Kinder, die sie in den linken Händen halten, töten wollen. An der rechten unteren Ecke kniet eine Frau, die sich über ihr getötetes Kind beugt.

3. Flucht nach Ägypten: Die h. Jungfrau Maria sitzt frontal mit parallel herabhängenden Beinen auf dem nach rechts schreitenden Esel. Das Kind steht auf dem linken Schenkel von Maria, von dieser mit beiden Händen gehalten. Der h. Joseph hält den Esel, der den Kopf fast auf den Boden gesenkt hat, mit der rechten Hand am Zügel, in seiner linken trägt er einen Kessel.



Abb. 4. Figur (h. Ottilie) an der Schmalseite der Wange 2 des Bremer Chorgestühls.

Oberer Aufsatz:

Die beiden Heiligen: Der linke, ältere hält seine linke Hand beteuernd auf die Brust, mit seiner rechten trägt er ein unkenntliches Attribut. Er steht auf rechtem Stand- und linkem Spielbein, wobei er in

der rechten Hüfte ein wenig eingeknickt ist. Der rechte (h. Johannes der Evangelist?) ist jugendlich gebildet, bartlos und mit langen Locken. Er hat die rechte Hand etwas über Hüfthöhe erhoben; in der linken, verhüllten hält er ein Buch.

Mischwesen: In der oberen rechten Ecke des schmaleren Unterteils der Wange befindet sich ein Fabelwesen mit bärtigem, menschlichem Kopfe und spitzem Hute. Sein Rumpf ist als der eines geflügelten Drachen gebildet mit großer Tatze und aufgeringeltem Schwanze.

Seitenwange 3. (Abb. 3.)

Diese Wange hat die gleiche Höhe wie 1 und 2, nur fehlt der dort angebrachte, obere Aufsatz. Die Wange ist nur auf einer Seite mit Schnitzereien geschmückt, die Rückseite ist glatt. Als oberstes Relief erscheint ein Mischwesen. Darunter in der Bogenstellung wie bei 1 und 2 drei Reliefs: 1. Steinigung Stephani, 2. Hauptmann von Capernaum, 3. Taufe Zachäi. Unten befinden sich ornamentale Schnitzereien mit einem D-förmigen Buchstaben.

Das Mischwesen hat einen bärtigen Kopf mit einer Kappe mit langem Zipfel. Daran sitzt der Rumpf eines Tieres mit vier kurzen, dicken Beinen und Schwanz.

1. Steinigung Stephani. In der Mitte oben erscheint Gottvater in einem halbkreisförmig gebildeten Bogen schematisch dargestellter Wolken. Er hat die rechte Hand beschwörend erhoben, mit der linken verhüllten hält er ein Buch. In der Szene darunter kniet der h. Stephan links vor einem Baume, mit erhobenen Händen um Gnade flehend. An ihm und auf dem Boden befinden sich Steine. Rechts stehen mehrere Männer mit Judenmützen, die Steine auf ihn werfen. In der rechten Ecke sitzt Saulus (Apostelgesch. 6. 8).

2. Hauptmann von Capernaum. Die ganze Szene ist von einem Hause gerahmt, von dem das Dach und ein Durchschnitt durch die Seitenwände gegeben sind. Links liegt der jugendliche Knecht auf einem Lager. Hinter ihm steht der Hauptmann. Vor dem Jüngling steht Christus mit zwei Jüngern. Auf dem Dache des Hauses steht: accessit centurio (Matth. 8).

3. Die Heilung des Aussätzigen. Von der linken Seite naht der Aussätzige unter einem Baume. Er faltet beide Hände in Höhe der Brust. Nach rechts erhebt sich eine Anhöhe, von der Christus und fünf Jünger herabsteigen. Christus legt seine rechte Hand auf das Haupt des Mannes, in der linken hält er ein Buch (?). Hinter ihm stehen drei Jünger, hinter denen noch die Köpfe von zwei weiteren sichtbar werden.

Ornamente: Zu unterst drei Dreipasse in einem Kreise. Darüber in dem größeren Felde ein Zweig, der nach rechts eingebogen verläuft und ein D-artiges Ornament trägt.

Seitenwange 4. (Abb. 3.)

Die Wange hat die Höhe wie 3 bis zu dem Abschluß der drei oberen Reliefs.

Die drei Reliefs stellen dar von unten nach oben: 1. den ungläubigen Thomas, 2. die Schlüsselverleihung an Petrus, 3. die Ausgießung des heiligen Geistes. Die Rückseite ist glatt.

1. Der ungläubige Thomas. Rechts steht Christus mit erhobenem, rechtem Arme, um die Wunde freizugeben. Mit der linken verhüllten, von der ein Gewandzipfel herabhängt, hält er ein Buch. Thomas greift mit der rechten Hand in das Wundmal Christi (die Vorderseite seines Gesichtes ist abgeschlagen). Hinter ihm stehen drei Jünger.

2. Die Schlüsselverleihung an Petrus. Von links naht Christus, der mit der linken Hand den Schlüssel hält und ihn an Petrus übergibt. In seiner rechten Hand trägt er ein Buch. Petrus steht Christus gegenüber und ergreift den Schlüssel mit beiden Händen. Hinter ihm werden noch zwei Jünger sichtbar.

3. Die Ausgießung des heiligen Geistes. In der Mitte der Szene sitzt Maria, die linke Hand etwas erhebend, während sie die rechte mit einem Buche in den Schoß gelegt hat. Rechts sitzen zwei, links drei Jünger. In der Mitte oben ist eine Wolke gebildet, aus der eine Taube herabschwebt.

Die Ornamente unten bestehen aus einem Vierpaß, einer Säule und einem D-artigen Gebilde, an dem links ein Affe sitzt.

Seitenwange 5. (Abb. 3.)

Die Wange hat die gleiche Höhe und Einteilung wie Wange 3. Oben sind über dem Baldachinansatz drei Weinstöcke angebracht. Es folgen dann in der üblichen Bogenumrahmung wieder drei Reliefs, und zwar von oben nach unten: 1. Der Herr und die Arbeiter im Weinberge, 2. Heilung des Blindgeborenen, 3. Versuchung Christi. (Luc. 4).

1. Der Herr und die Arbeiter im Weinberge. Links steht der Hausvater an der Tür eines Hauses. Er hält in seiner rechten Hand einen Geldbeutel, die linke ist unter einem herabhängenden Gewandzipfel verborgen. Vor ihm stehen drei Arbeiter, hinter denen die Köpfe fünf weiterer sichtbar werden. (Matth. 20.)

2. Die Heilung des Blindgeborenen (Luk. 18, 35). Von rechts wird der Blindgeborene, der sich mit der linken Hand auf einen Stab stützt, von drei Männern herbeigeführt, von denen ihn der vordere an der rechten Hand und an der Brust faßt. Von der linken Seite naht Christus, der den rechten Arm ausgestreckt hat (abgebrochen) und mit der linken den Zipfel seines Gewandes hält. Hinter ihm fünf Jünger, von denen der nächst bei ihm stehende ein Buch in beiden Händen hält.

3. Die Versuchung Christi (Matth. 4). Die dreimalige Versuchung des Teufels ist auf demselben Relief dargestellt. Unten die erste in der Wüste. Christus wendet sich mit erhobener linker Hand gegen den Teufel, der nach rechts

entflieht. Hinter Christus wird ein Spruchband sichtbar, das wohl die Worte Matth. 4, 4 enthielt. In der linken Ecke spielt sich die zweite Szene auf der Zinne des Tempels ab. Von dem Tempel ist das Portal, ein Teil des Langhauses mit zwei Fenstern und das Dach gegeben. Ganz links sitzt Christus auf dem Dache, mit der rechten Hand eine bekräftigende Gebärde ausführend. Vor ihm an der äußersten Kante steht der Teufel. Von Christus rechter Hand geht ein Spruchband aus, dessen vorderster Teil abgebrochen ist. Es enthielt wohl die Stelle Matth. 4, 7. Die dritte Szene spielt sich rechts oben auf einem Berge ab. Christus sitzt auf der linken Seite desselben, mit der rechten Hand weist er nach unten, und in der linken Hand hält er ein Spruchband (Matth. 4, 10 vermutlich enthaltend). Rechts stürzt der Teufel in den Abgrund.

Die Ornamente bestehen ganz unten aus einem Vierpaß, darüber aus einem Blatt mit stilisiertem, geschwungenem Stiel. An dem Blatte ist ein Ɑ-artiges Ornament angebracht.

Die Seitenwangen 6 und 7.

Diese beiden Wangen stimmen in den Maßen, im Aufbau und der Anbringung des plastischen Schmuckes genau überein.

Sie bestehen aus einem rechteckigen Unterteile und einem Aufsatze aus fünf, der Architektur nachgebildeten Bogenstellungen. Der untere Teil ist wieder aus zwei gleichgroßen Quadraten gegliedert. Jedes dieser Quadrate enthält ein Relief; wobei die untere Seite direkt an die glatte Oberseite des zweiten Reliefs stößt. An den Seiten befinden sich reichverschlungene herzförmige Blattranken, oben neben diesen zwei Medaillons, unten drei Medaillons mit Blattwerkfüllung. Auf der Rückseite der Wangen ist nur ein rechteckiges Relief am oberen Teile angebracht. Es ist hier auf drei Seiten mit schmalerem Blatt- und Astwerk gerahmt. Unten befinden sich dekorative Ornamente mit dem üblichen D.

Der Aufsatz besteht bei beiden Wangen aus drei Hauptbogen, durch Weiterführen der Dachschrägen des mittelsten Bogens entstehen zwischen diesem und den Seitenbogen noch zwei schmälere. Alle drei Bogen sind mit Fialen und Kreuzblumen oben abgeschlossen. In dem Zwickel des mittelsten Bogens befindet sich je ein Engel. An der Schmalseite Figuren.

Wange 6. Vorderseite. (Abb. 5.)

1. Tod des Judas Makkabäus (1. Makk. 9, 14—18). Auf der linken Seite liegt Judas. Ein Reiter, dessen Pferd mit dem rechten Vorderhufe auf Judas tritt, stößt eben mit dem Schwerte auf Judas ein. Hinter Judas steht ein junger Krieger, der ihn am Haar packt und mit erhobenem Schwerte töten will. Ganz rechts steht ein Mann mit einer Keule. Hinter dem Reiter wird weiter rechts noch ein Berittener sichtbar.

2. Eleasar tötet den Elefanten (1. Makk. 6, 43 ff.). Fast die ganze Fläche des Reliefs ist von der Darstellung des Elefanten eingenommen. Auf



Abb. 6. Vorderseite der Wange 7 Abb. 5. Vorderseite der Wange 6
des Bremer Chorgestühls.

dessen Rücken befindet sich ein Korb, in dem vier Krieger stehen. Eleasar kniet unter dem Bauche des Elefanten und stößt mit seinem Schwerte senkrecht nach oben in den Leib des Tieres. In der linken Ecke werden die Köpfe von vier Judenkriegern sichtbar. Je ein Baum in den Ecken deutet die Landschaft an.

In den Medaillons sind oben links der Kopf eines Mädchens, rechts der eines Jünglings, unten die dreier Propheten dargestellt. Alle diese Köpfe sind von Spruchbändern umgeben, die leer sind und ehemals wohl bemalt waren.

Wange 6. Rückseite. (Abb. 7.)

Tod des Matathias (1. Makk. 2, 49—70). Parallel zum Bildrande steht das künstlich drapierte Lager, auf dem Matathias liegt. In fünf Bogennischen stehen dahinter seine fünf Söhne (der älteste links). Matathias erhebt die Linke zur Beteuerung; in seiner Rechten hält er ein Spruchband, das über das ganze Bett reicht und auf dem steht: Estote emulatores legis 7 (et) date añas (animas) p (pro) testamento prm (patrum) (1. Makk. 2, 50). Darunter am Rande des Reliefs: Hoc est testa(mentum).

Ornamente: Auf dem stilisierten Aste sitzt unten rechts neben dem (G) ein Bildhauer mit einem Spruchbande, auf dem steht: MCCCLXII tdita (tradita) est b'ma (brema) frā (feria) sx (sexta) pc. (post) urbani ppe (papae).

Figuren an der vorderen Schmalseite. (Abb. 11.)

Von unten nach oben: Ein Fuchs. Darüber eine weibliche Gestalt, die die Untreue symbolisieren soll; sie hält in der Rechten ein Schriftband mit den Worten: apponam9(us) frumentū(m) minuam9(us) mēsurā apponam9(us) stateres dolosas. Darüber eine weibliche Heilige, als Treue gekennzeichnet, mit Krone. In der Rechten einen Stab, in der Linken ein Schriftband mit den Worten: Esto fidelis usque ad mortē (mortem) et dabo tibi coronam vite. Darüber ein Hund.

Figuren an der hinteren Schmalseite.

Unten ein Spitzbogen mit Maßwerk, darüber eine weibliche Gestalt, den Glauben darstellend. Sie hält in der linken Hand ein Schriftband mit: Hec est victoria que vīcit (vincit) mūdū (mundum) fides nostra; zu oberst das Lamm Gottes.

Wange 7. Vorderseite. (Abb. 6.)

Die beiden Reliefs stellen dar: unten den Sündenfall, oben die Austreibung aus dem Paradiese.

1. Der Sündenfall (1. Moses 3). In der Mitte steht der Baum der Erkenntnis, um den die Schlange gewunden ist und ihren Kopf Eva zuwendet. Links steht Eva, völlig nackt, mit gesenkter Rechten, die den Apfel hält; mit der Linken weist sie nach der Schlange. Rechts befindet sich Adam, der den Apfel mit seiner rechten Hand in Mundhöhe hält, während er die linke auf die Brust gelegt hat. Zwei kleine Bäume rechts und links des Elternpaares deuten die Landschaft an.

2. Die Vertreibung aus dem Paradiese (1. Moses 3, 24).





Abb. 7. Rückseite der Wange 6 Abb. 8. Rückseite der Wange 7
des Bremer Chorgestühls.

Auf der linken Seite steht der Erzengel mit dem senkrecht erhobenen Schwerte in beiden Händen. Er ist in ein loses Gewand gekleidet und mit langen Flügeln ver-





Abb. 9. Hintere Schmalseite der Wange 7 Abb. 10. Vordere Schmalseite der Wange 7 des Bremer Chorgestühls.

sehen. Vor ihm steht Adam, nach rechts schreitend. Er hält das Feigenblatt mit beiden Händen und wendet sich nach Gabriel um. Eva hat bereits einen Fuß aus der

Pforte, die ganz rechts angebracht ist, hinausgesetzt. Sie hält das Blatt mit der rechten Hand, während sie mit der linken die Türe des Einganges öffnet.

In den Medaillons befinden sich oben zwei weibliche Köpfe und unten die von drei männlichen Propheten.





Abb. 11. Vordere Schmalseite der Wange 6 Abb. 12. Hintere Schmalseite der Wange 7 des Bremer Chorgestühls.

Wange 7. Rückseite. (Abb. 8.)

Ermordung Abels (1. Moses 4, 8). Auf der linken Seite liegt Abel am Boden auf einem Felsen. Von dem vor ihm stehenden Kain ist nur noch ein Fuß erhalten. Auf dem Felsen über Abel steht ein Lamm, worüber dann noch die



Abb. 13. Wange 8



Abb. 14. Wange 9

des Bremer Chorgestühls.



Abb. 15. Prophet an der rechten Schmalseite der Wange 8 des Bremer Chorgestühls.



Abb. 16. Prophet an der rechten Schmalseite der Wange 8 des Bremer Chorgestühls.

Hand Gottes in einer Wolke sichtbar wird. Auf der rechten Seite erhebt sich gleichfalls ein Fels, auf dem ein Altar mit brennender Opfergabe steht.



Abb. 17. Prophet an der linken Schmalseite der Wange 9 des Bremer Chorgestühls.

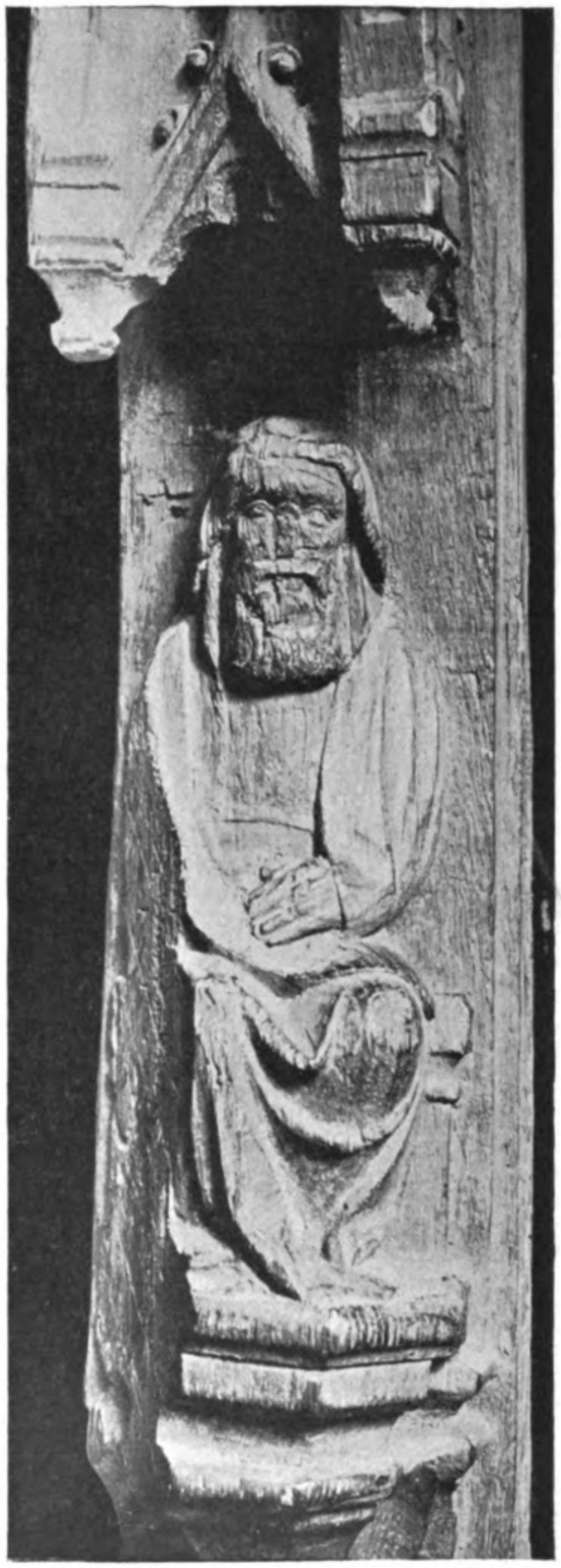


Abb. 18. Prophet an der linken Schmalseite der Wange 9 des Bremer Chorgestühls.

Ornamente unten: Ein Mann an einem D.

Figuren an der vorderen Schmalseite. (Abb. 10.)

Unten ein Pfau. Darüber eine weibliche Figur, die die Eitelkeit versinnbildlicht, mit einem Spiegel in der rechten und einem Schriftband mit den Worten: egrediar in altum ut videar in der linken Hand. Darüber eine Frau, den Hochmut darstellend, mit einem Schriftband in der rechten Hand: odibilis deo 7 (et) hoi9b, (hominibus) ois (omnibus) super9(bus) et inmūdus. Darüber ein Lamm mit der Überschrift: Humilitas.

Figuren an der hinteren Schmalseite. (Abb. 9 u. 12.)

Unten eine trauernde sitzende Gestalt. Darüber ein Mann mit einer gebrochenen Lanze in der Linken. Darüber eine weibliche Gestalt, die Synagoge darstellend, mit einer Binde vor den Augen, einem Bocksfell in der Rechten, gebrochener Lanze und herabsinkender Krone. Auf dem Schriftband steht: Heu cecidit corona capitis mei 7 (et) grā (gloria) nra (nostra). Darüber ein Drache.

Wangen 8 und 9.

Diese beiden Wangen sind etwas höher, aber schmäler als die Wangen 6 und 7. Unter sich stimmen sie nach Maß, Aufbau und Schmuck vollkommen miteinander überein. Ihre künstlerische Gestaltung gehört zur reichsten und belebtesten des ganzen Gestühls. Der Hauptteil besteht wieder aus einem langen, schmalen Rechteck, das mit zwei Reliefs geziert ist. Darüber erhebt sich eine reichgegliederte Nische, in der eine vollplastische Figur steht. An den Seiten des Rechtecks und der Nische sitzen auf jeder Seite ferner je zwei Propheten unter detailliert gebildeten Baldachinen. Beide Wangen sind hinten glatt.

Wange 8. (Abb. 13.)

Als Reliefs finden sich auf dem Unterteile dieser Wange von unten nach oben: 1. die Anbetung der ehernen Schlange, 2. Moses vor dem feurigen Busch; in der Nische oben steht die h. Jungfrau Maria; an den Seiten sitzen wieder vier Propheten. (Der linke obere fehlt.)



Abb. 19. Prophet an der rechten Schmalseite der Wange 9 des Bremer Chorgestühls.

1. Die Anbetung der ehernen Schlange (4. Moses 21, 8 u. 9). In der Mitte ist ein T-förmiges Kreuz errichtet, um das die künstliche Schlange herumgewunden ist. Rechts steht Moses, der die Schlange geschaffen hat, links knien vorne ein Mann und eine Frau, dahinter werden die Köpfe dreier Männer mit Judenmützen sichtbar.

2. Moses vor dem feurigen Busche (2. Moses 3, 1 ff.). Links kniet Moses, der eben im Begriff ist, den linken Schuh auszuziehen. Vor ihm steht der Baum, in dessen Krone Gottvater erscheint. Rechts ist eine Landschaft mit Felsen und Bäumen dargestellt, vor denen sich drei Schafe befinden. Ganz links hinter Moses steht noch ein Baum, vor dem ein Hund sitzt.

In der oberen Nische ist eine Statue der h. Jungfrau Maria aufgestellt. Maria steht mit leicht eingebogener rechter Hüfte da. Sie hält das Kind auf dem linken Arme, während sie mit der rechten Hand das Ende des Gewandzipfels rafft. Das Kind sieht zur Mutter auf und hält in der rechten Hand ein Buch (schlecht erhalten).

Die Propheten (Abb. 15 u. 16) an den Seiten sind sitzend gebildet und mit Schriftrollen versehen.

Wange 9. (Abb. 14).

Der untere Teil enthält als Relief von unten nach oben: 1. Anbetung des goldenen Kalbes, 2. Moses empfängt die Gesetzestafeln.

1. (2. Moses 32.) In der Mitte des Reliefs steht eine Säule, auf ihr das goldene Kalb (stark beschädigt). Davor knien links zwei Männer, rechts einer, alle mit gefalteten Händen.

2. (2. Moses 34). Auf der linken Seite kniet Moses, der mit beiden Händen die Gesetzestafeln in Empfang nimmt. Oben in der Mitte erscheint Gottvater in Halbfigur, der die Tafeln mit der linken Hand hält und mit der rechten auf den Text deutet. Rechts ist durch einen Fels der Berg angedeutet.

In der oberen Nische steht Petrus mit leicht eingebogener linker Hüfte auf rechtem Stand- und linkem Spielbein. In seiner rechten Hand hält er den sehr groß gebildeten Schlüssel; in der linken ein Buch, das er an die Brust drückt.

Die vier Propheten (Abb. 17—19) sind nicht mit Namen zu bezeichnen, da ihnen Attribute fehlen. Sie sind alle vier sitzend dargestellt und mit Schriftrollen versehen.

Die Meister und ihr Stil.

Ehe wir zu einer Analyse des Stiles der einzelnen Meister schreiten, seien einige Worte über die rein handwerkliche Entstehung des Gestühles vorausgeschickt. Darüber, daß das Gestühl von mehreren Händen gearbeitet ist, belehrt nicht nur der erste Blick auf die einzelnen Reliefs, sondern davon überzeugt auch die Überlegung, daß ein solches Riesenwerk nicht von einem Manne allein geschaffen werden

konnte. Außerdem wissen wir ja auch in anderen Fällen durch Urkunden von der Vergebung solcher Arbeiten an einen oder mehrere Meister und Gesellen. Der entwerfende Bildhauer, dem die Oberleitung anvertraut wurde, verteilt nach genehmigtem Plane die Arbeit an die jüngeren Meister und Gesellen und die Ausführung, an der er sich selbst beteiligt, die er überwacht und nach seinen Entwürfen fortgesetzt prüft, beginnt. Hieraus erklären sich alle künstlerischen Gegensätze, die uns bei jedem Werke des Mittelalters begegnen, nämlich; die Einheitlichkeit des ganzen Aufbaus und die Verschiedenheit der Ausführung; die Sonderheiten der Stile und ihre dabei doch gemeinsame Tendenz.

Wir nehmen demnach auch bei dem vorliegenden Werke den Entwurf eines einzelnen Meisters an, wogegen die Ausführung der Wangen von besonderen Bildhauern stammt. Es ergab sich nach stilkritischen Vergleichen folgende Verteilung: Wange 1 außer den Reliefs Kosmas und Damians von einem Meister; Wange 2 und die Reliefs: Kosmas und Damian von einem weiteren; Wangen 3 und 5 von einem dritten; Wange 4 von einem vierten; Wangen 6 und 7 von einem fünften; Wange 8 von einem sechsten und Wange 9 von einem siebenten Meister.

Es ist dabei wohl angebracht, denjenigen Meister, der uns mit dem künstlerisch hervorragendsten Werke entgegentritt als den leitenden Bildhauer anzusehen, zumal wenn sich bei den übrigen Arbeiten Züge finden, die mit dem Stile dieses Meisters zusammengehen und als nur von dies emherrührend angesehen werden können. Bei dem Fehlen der Namen irgendeines der Bildhauer muß ich die Meister mit Buchstaben benennen und beginne mit einer Analyse des Stiles des Meisters A.

Der Meister A und sein Stil.

Von der Hand dieses Meisters, den ich zugleich als den entwerfenden des ganzen Gestühles ansehe, rühren die Reliefs der Wange 1 außer den Reliefs des Kosmas und Damian her.

Der Reliefstil des Meisters erweist sich sofort als ein Kompromiß zwischen der Vollplastik und dem eigentlichen reinen Relief [4]). In seinem Bestreben, die Hauptperson der Handlung möglichst deutlich hervortreten zu lassen, arbeitet er diese fast zu einer Vollplastik heraus, während die Assistenzfiguren in flachem Relief gegeben sind. Das Betonen der Vordergrundsfigur bedingt aber ein Weiterarbeiten in tiefer Fläche. Um nun die übrigen Figuren in die gleiche Bildfläche wie die Hauptfigur zu bringen, ohne sie dabei in gleicher plastischer Stärke geben zu müssen, greift der Künstler zu einem Ausweg. Er bildet die Nebenfiguren nämlich in zwei Schichten aufeinander, so daß zwei, räumlich hintereinander gedachte Figuren, nun in gleicher Stärke erscheinen, wie die eine Hauptfigur. Dabei gestaltet der Künstler

4) Vgl. über diese Fragen: A. Hildebrand, Das Problem der Form, Straßburg 1905 und Ph. Schweinfurth, Über den Begriff des Malerischen in der Plastik, Straßburg 1910.

diese Nebenfiguren meist gleich groß. Er vermag also damit der Tiefe des Bildes und den Perspektivgesetzen nicht gerecht zu werden. Diesen Anforderungen begegnet er mit einfachen Mitteln, indem er Akzessorien wie Häuser, Felsen, Bäume usw. unverhältnismäßig klein neben oder gar hinter den handelnden Personen anbringt und damit die Vorstellung einer gewissen Raumtiefe erreicht. Bei der Verdeutlichung der Bildvorstellung der jeweiligen Szene geht er stets von der handelnden Hauptperson, also Christus, aus, die er auf allen Reliefs, wenn nur irgend möglich, in die Bildmitte stellt und in größerem Maßstabe als die übrigen Personen erscheinen läßt.

Der Meister besitzt eine selbst in der sonst vorgeschritteneren westlichen Kunst kaum in der Ausgeglichenheit und Sicherheit festzustellende Vorstellung von dem organisch richtigen Aufbau des Körpers. Daß seine Gestalten dabei im Verhältnis vom Kopf zum Körper in einem solchen von 1 : 4 stehen, darf nicht verwundern. Diese Erscheinung gehört zu den Neuerungen des Stiles und der Auffassung des Körperideals um 1400, die sich hierin sicher absichtlich gegen die im 14. Jahrhundert immer mehr gesteigerte Verlängerung des Rumpfes und der Gliedmaßen wandten. Diese im Verhältnis zum Körper etwas zu großen Köpfe begegnen uns in der gesamten Plastik zum Beginne des 15. Jahrhunderts. Unser Meister mildert diese Eigenart aber nicht unwesentlich dadurch, daß er den Körpern, namentlich den männlichen, eine starke Breitenausdehnung gibt. Wie erstaunlich hoch aber sonst das Wissen des Künstlers vom organischen Aufbau des menschlichen Körpers steht, erkennt man leicht an der Gestalt Christi am Kreuze (Abb. 2). Obwohl er hier eigentlich einen Körper darzustellen hat, aus dem das Leben bereits entflohen ist, gibt er ihn doch als den eines kräftigen, schön gewachsenen Menschen. Die hochgewölbte Brust, der Schulteransatz, die Arme und Beine sind die eines über den Durchschnitt kräftigen Mannes. Man beachte an der Figur Christi hierzu ferner, mit welchem Verständnisse die Herzgrube und die Bauchpartie, der Ansatz der Gelenke bei den Armen, die Muskeln und wie proportioniert die Extremitäten gebildet sind.

Alle diese Vorzüge, das heißt die Kenntnisse vom organischen Aufbau des menschlichen Leibes verleugnet der Künstler auch bei der Darstellung seiner bekleideten Gestalten nicht. Weder unnatürlich starke Ausbiegung der Hüften, noch Überschlankheit, noch organische Unmöglichkeiten sind zu bemerken. Was die Bewegungsmotive betrifft, so geraten dieselben durchweg überzeugend. Der Künstler erreicht diesen Vorzug zunächst natürlich durch sein hohes Verständnis des Organismus, aber dann auch vor allem durch sein Bestreben, möglichst wenig Aktion zu geben. Weder auf der Kreuzigung noch bei der Himmelfahrt, zwei Darstellungen, die besonders leicht dazu verleiten können, übermäßige Gebärden des Schmerzes oder Erstaunens zu geben, finden sich schreiende Gesten. Der Schmerz Mariae und Johannis äußert sich in keiner einzigen Gebärde und dieser stillen Verzweiflung gegenüber wirkt der hinweisende, geradezu überzeugende Gestus des Longinus bedeutend. Auf dem

Relief der Himmelfahrt falten sämtliche Teilnehmer still die Hände, nur Maria hat sie mehr staunend als anbetend, aber auch nur wenig geöffnet. Die gleichen Vorzüge zeigen besonders in dieser Hinsicht die Reliefs: Christus als Gärtner und Christus im Limbus, die weiterer Worte nicht bedürfen.

Der großen Kopfform gemäß finden sich durchweg sehr lange und meist auch breite Gesichter. Namentlich Christus wird mit einem stark kugeligen, von der Stirn nach hinten ansteigenden Schädel dargestellt. Bei ihm allein findet sich eine hohe breite Stirne ohne Falten, während alle anderen Köpfe, zum Beispiel deutlich auf dem Relief Christus im Limbus, mit niedrigen stark gefurchten Stirnen dargestellt sind. Einen Vorzug des Meisters in der Behandlung der Typen kann man allerdings nur bei ganz scharfem Zusehen der zum Teil abgeriebenen und stark mit Staub bedeckten Gesichter erkennen. Ich meine die ganz erstaunliche Belebung der Oberfläche des Gesichtes. Das Spiel der Höhen und Tiefen der Flächen, namentlich unter den Augen, an den Backenknochen und auf den Wangen ist von einem Verständnisse für die höchsten Anforderungen plastischer Beseelung, das zur Bewunderung zwingen muß. Charakteristisch für den Meister ist die Bildung der Augen, sie sind groß und mit besonders gearbeitetem Augapfel herausgearbeitet. Das Haupthaar ist meist als eine Masse gegeben, die nur durch unplastisch, also malerisch, eingeritzte, häkchenartige Locken und durch Einrahmung von gewellten Strähnen an den Seiten belebt wird. Dieselbe Art der Behandlung findet sich auch bei den Barthaaren. Doch wendet der Künstler namentlich bei der Darstellung älterer Männer auch eine andere Art der Wiedergabe an, bei der er das Haar in einzelne lockenartig gedrehte Strähnen auflöst, die in S-förmig gebildeten Zipfeln oder beinahe zopfgleichen Enden verlaufen.

Die Gestalten sind, außer den Kriegern, mit dünnen enganliegenden Idealgewändern bekleidet, die aus einem hemdartigen, glatten Untergewande und einem schleierartigen Obergewande bestehen. Bei der straffanliegenden Wiedergabe des Untergewandes bleibt dem Künstler nur in der Darstellung des Mantels die Möglichkeit, seine Freude am Faltenspiele und den Kräuselungen zu offenbaren. Die Faltenzüge selbst halten sich dabei streng in den durch die jeweilige Lage des Tuches bedingten Brechungsmöglichkeiten. Der Meister zeigt hierin und in der Sparsamkeit, mit der er verfährt, — man beachte die einfach von der linken Schulter zur rechten Hüfte hinziehenden Falten am Gewande Christi in den Reliefs Christus als Gärtner und in der Auferstehung — noch durchaus sein Emporwachsen aus der Tradition des 14. Jahrhunderts. Dagegen beweisen die Gewandbäusche, die er an den Seiten der Figuren vom Arme herabhängen läßt und die röhrenartige Ringelung dieser Enden, daß ihm das neue Ideal des beginnenden 15. Jahrhunderts durchaus vertraut ist. Die Krieger tragen enganliegende Waffenröcke, darüber den Panzer und den tiefsitzenden Dupsing, Beinschienen und spitzzulaufende Stahlschuhe. Eigenartig sind die Helme: Topfhelme mit Verzierungen, einer sogar mit einer Feder.

Es sind dies Erscheinungen, wie sie im Anfange des 15. Jahrhunderts im prachtliebenden Burgund aufgekommen waren.

Die Akzessorien, wozu ich die Landschaft, die Architektur, Geräte, Tiere usw. rechne, behandelt der Künstler nur andeutend. Die Landschaft wird meist mit einer im Verhältnis zu den Figuren viel zu kleinen Gebirgswelle, auf deren Kamm ein oder zwei schematisch dargestellte Bäume stehen, erledigt. Ebenso wird die Architektur nur andeutend und ohne Maßstab wiedergegeben. Mehr Sorgfalt auf richtige Größenverhältnisse verwendet der Künstler bei den Geräten, die in unmittelbarer Berührung mit handelnden Personen stehen. So bildet er den Sarkophag, in den Christus gelegt wird, die Siegesfahne Christi oder den Spaten, den er hält, in annähernd richtiger Größe.

Bei des Künstlers Verständnis für die realen Erscheinungen der Natur kann es nicht wundernehmen, daß er auch die Tiere mit einer für seine Zeit seltenen Beobachtungsgabe darstellt. Die Pferde, auf denen die beiden Reiter der Kreuzigung reiten, sind zwar viel zu klein, doch nicht hölzern und unverstanden.

Meister B.

In ihm haben wir den altertümlichsten und noch am stärksten in den Traditionen des 14. Jahrhunderts befangenen Meister zu erblicken. Ich vermute deshalb, daß er ein älterer in der Hütte schon länger beschäftigter Geselle gewesen ist, den man bei der Verteilung der Arbeit an dem Werke nicht übergehen konnte. Von seiner Hand stammen die Reliefs der Vorder- und Rückseite der Wange 2 und die Gestalten von Kosmas und Damian an Wange 1. Sein Reliefstil ist bedeutend flacher als der des Meisters A, und die Szenen wie die einzelnen Gestalten lösen sich deshalb nicht mit der gleichen Plastik vom Hintergrunde los. Ein Einfluß des Meisters A, des leitenden Bildhauers, ist unverkennbar bei seinen Reliefs der Rückseite. Diese sind, obwohl sie unbedingt vom gleichen Meister wie dem der Reliefs der Vorderseite, also von Meister B, geschaffen sein müssen, in weit plastischerem Relief gehalten als die anderen. Ja, der Einfluß geht soweit, daß der Künstler auf jede Andeutung der Umgebung verzichtet, in der er sich seine Gestalten sonst zu sehr verlieren läßt. Besonders auffallend ist dies bei der Darstellung der Flucht nach Ägypten, bei der er sicherlich nur ungern auf die Wiedergabe der Landschaft verzichtete.

Sein Stehen auf dem Boden des Körperideals des 14. Jahrhunderts verraten sämtliche Figuren. Sie sind bedeutend schmäler und engbrüstiger und länger als die des Meisters A. Stark abfallende Schultern und langgezogene Extremitäten, besonders deutlich bei Kosmas und Damian und den Frauen der Verkündigung und Heimsuchung rechnen hierzu.

Seine Typen besitzen, was das rein Technische zunächst betrifft, durchaus nicht die Belebung der Fläche, wie sie Meister A beherrscht. Er hat die Eigentüm-

lichkeit, bei der Darstellung der Augen das Unterlid stark zu betonen, während das Oberlid bedeutend flacher gearbeitet ist. Die Bärte bildet er entweder strähnig mit dünnen dicht anliegenden, wie angefeuchteten Haaren, oder dickwattig wie angeklebt. Wo sie erhalten sind, zeigen die Nasen eine ungewöhnliche Größe und Stärke.

Die Gewandbehandlung läßt am klarsten die Einflüsse der neuen Zeit erkennen. In diesem Punkte, der den Bildhauern als ein besonderer Ehrgeiz galt und uns in der Betrachtung fast als zuverlässigstes Kriterium dient, konnte sich kaum ein Künstler den Neuerungen verschließen. So sehen wir denn auch den Versuch, durch lebhafteres Faltenspiel, Verbreiterung der Gestalt durch herabhängende Gewandzipfel und die beliebte Anbringung von Faltengeriesel am Ende derselben, auf der Höhe zu erscheinen. Dabei bleiben die Flächen doch meist leer, man beachte Kosmas oder die Frauen bei der Darbringung im Tempel.

In der Wiedergabe der Akzessorien steht er ganz im Geschmacke des 14. Jahrhunderts. Die Szene der Geburt Christi ist voll von genrehaften Zügen und bildmäßigen, dabei maßstabungerechten Füllungen. Nur einem äußeren Zwange gehorchend hat er diese Vorliebe auf den Reliefs der Rückseite unbefriedigt lassen müssen.

Meister C.

Die Arbeiten dieses Meisters — die Reliefs an Wange 4 — zeichnet ein durchaus eigener und von den übrigen scharf gesonderter Stil aus. Er legt das Bildfeld so nah an die ursprüngliche Oberfläche der Tafel, wie nur möglich, bildet die Figuren in überhaupt nur zulässiger Größe, d. h. bis an den oberen Bildrand und vermeidet jeden Hintergrund. Nur bei ihm ist ein derart starkes Streben nach plastischer Gestaltung zu erkennen. Man erstaunt über die Kühnheit des Künstlers, mit der er vor den völlig kahlen Hintergründen und ohne sich somit der Mittel der Perspektive zu bedienen, seine Gestalten wie vor einem Vorhange agieren läßt.

Er scheint mir ohne allen Zweifel ein junger Bildhauer gewesen zu sein, der die Tendenzen des Meisters A begierig ergriff und übertrieb. Wenn wir sahen, daß Meister A die Hauptfigur möglichst zentral und in etwas größerem Maßstabe anbrachte, so geht dieser Künstler noch weiter. Sein Christus nimmt auf den beiden Reliefs, in denen er erscheint, ganz allein die eine Seite des Bildes ein und ist den übrigen Personen gegenüber wie ein Riese gebildet. Der Künstler geht in dem Streben, das neue Ideal des untersetzten, kräftigen Körpers zu verwirklichen, mit der nur der Jugend eigenen Rücksichtslosigkeit vor. Seine mächtigen, breiten Gestalten scheinen von einem ganz anderen Geschlecht als die aller übrigen Wangen.

In der Wiedergabe der Typen schließt er sich gleichfalls eng an den Hauptmeister A an. Nur verlängert er die Köpfe etwas und läßt die Bärte nach unten spitz zulaufen. Wenn auch gerade seine Wange außerordentlich durch Wurmfraß

gelitten hat und der Beschauer leicht etwas Weiches und Verschwommenes in seinen Typen sehen möchte, so ist doch noch soviel zu erkennen, daß er bei weitem nicht die Fähigkeit der Oberflächenbehandlung und des Ausdrucks besitzt wie sein Vorbild. Die Köpfe haben entschieden etwas Flaues. Es kommt mit daher, daß er seinen Gestalten sehr kleine und nichtssagende Augen gibt ohne Flächenbehandlung des Apfels und mit allzuwenig herausgearbeiteten Lidern. Kopf- und Barthaare bildet er in einer Masse mit eingeritzten Belebungsflächen.

Die Gewänder umhüllen seine Gestalten lose und dienen nicht unwesentlich zur Hervorrufung des mächtigen Eindrucks dieser Gestalten. Besonders deutlich erkennt man dies Streben der seitlichen Einrahmung der Figur durch herabhängende Stoffmassen mit reichem röhrenartigen Auslaufen an der Gestalt Christi in der Szene des ungläubigen Thomas.

Bei seinem Horror vor jedem Hintergrunde braucht er sich mit der Gestaltung der Architektur und Landschaft und allem, was dazu gehört, nicht auseinanderzusetzen. Die große Wiedergabe des Schlüssels bei der Schlüsselübergabe entspricht seiner ganzen Vorliebe für das Massige und ist als eines der bezeichnendsten Charakteristiken um 1405 mitzuerwähnen.

Der Meister D.

Von der Hand dieses Meisters stammen die Wangen 3 und 5. Seine Reliefs halten sich im Stile durchaus in der Auffassung des Meisters B. Die Fläche ist mit vielen kleinen Figuren und Akzessorien bedeckt, die in mehreren hintereinanderliegenden Bildflächen liegen. Zum Teil liegt das Vielerlei an den Stoffen, die er zu behandeln hatte, wie in der dreiaktigen Versuchung Christi. Aber er liebt diese Füllung der Fläche selbst und läßt sich seine Figuren bis zum Bildrande hintereinander drängen (Arbeiter im Weinberge). Die Gestalten selbst sind dabei äußerst klein und untersetzt. Sie haben etwas und Täppisches Ungelenkes. Ebenso unwahrscheinlich sind die Bewegungen dieser Menschen. Die Steinwerfer auf der Steinigung Stephani erläutern dies.

Die Köpfe bildet der Meister sehr breit mit dickem, rundlichem Oberschädel (Christus oder der Hausvater im Relief der Weinbergszene). Dagegen besitzt der Meister ein ungewöhnliches Talent in der Wiedergabe des Physiognomischen. Der Ausdruck des Saulus (Steinigung Stepanus') oder die Grimassen des Teufels auf dem Relief der Versuchung zeugen von hohem Können in dieser Hinsicht. Dabei leistet sich der Meister einige Ungewöhnlichkeiten, die mit dieser Beobachtungsgabe seltsam kontrastieren. So zieht er um die Pupillen der Augen besondere Rillen zwischen diesen und den Lidern, so daß die Augen etwas Glotzendes bekommen. Ferner stattet er seine Gestalten mit ungewöhnlich großen, häßlichen Ohren aus (z. B. der Aussätzige und der Jünger hinter Christus auf diesem Relief, oder der Blindgeborene

und der Mann dahinter). Die Haare bildet er entweder in lauter nebeneinanderliegenden kleinen Spiralen oder als eine Masse mit eingeritzten Locken und wellenförmigen Strähnen an den Seiten.

Er geht in der Ausstattung der Gestalten mit seitlich herabhängenden Gewandzipfeln am weitesten. Christus bei der Szene des Knechts des Hauptmanns von Kapernaum, der Hausvater im Weinberge oder der Blindgeborene sind an einer Seite mit einer dicken, in beliebten Undulationen verlaufenden Gewandverbreiterung versehen.

Dieser Meister, der den bürgerlich genrehaften Zug der neuen Kunst des 15. Jahrhunderts am stärksten in sich aufgenommen hat, freut sich natürlich, überall kleine Zutaten zu geben. Seine Felsen sind nicht glatt. Sie sind mit kleinen aufgelegten Blättern übersät. Die Krone seiner Bäume ist nicht eine Masse, sie ist aus einzelnen Blättern zusammengesetzt. Zwischen Christus und dem Blindgeborenen sprießt eine Pflanze aus dem Boden. Hinter Christus schweben zwei kleine Engel auf der rechten Szene der Versuchung. Die Wolken, in denen Gottvater schwebt, sind wie aus Stoff gebildet. Nur in der Wiedergabe der Architektur herrscht noch Zwang und Einfachheit und symbolische Andeutung der Wirklichkeit mit den Spielzeughäusern des 14. Jahrhunderts.

Der Meister E.

Die Wangen 6 und 7 stammen von der Hand dieses Bildhauers. Nach dem Stile der Arbeiten scheint er ein älterer Meister zu sein, der noch stark in den Anschauungen und Idealen des 14. Jahrhunderts lebt. Er steht ungefähr auf der Stufe des Meisters B, ohne daß ihn besondere Stileigentümlichkeiten, außer gleichen Hüttentraditionen, mit diesem verbänden.

Auch er hält sich von dem malerischen Prinzip des Reliefstils fern und setzt einfach vollplastische Gestalten vor einen glatten Hintergrund, der dicht hinter diesen wie ein Vorhang steht.

Fast noch stärker als bei den Reliefs des Meisters B eignet seinen Figuren eine unnatürliche Schmächtigkeit, die durch das straffe Eingewickeltsein in die Gewänder und das Anpressen der Arme noch wesentlich gesteigert wird. Der Rumpf Abels, obwohl nur mit einem dünnen Obergewand bekleidet, scheint in einer Korsage zu stecken und, wenn auch eher berechtigt, aber um so deutlicher, hat man diesen Eindruck bei dem Reiter, der Judas Makkabäus tötet. Am ganzen Gestühl erscheint auch keine Figur, die so stark in der alten S-Biegung gewunden dasteht wie der jüngste Sohn des Mathatias (am weitesten rechts). Aber selbst dieser Meister hat sich den Realismus, der äußerlich im Figürlichen an der Untersetzung und Verbreitung der Gestalten kenntlich ist, doch schon zu eigen zu machen versucht. Das beweisen die stämmige Gestalt des Judas Makkabäus auf der Szene des Todes des Matathias

(am weitesten links) und vor allem die nackten Figuren des Elternpaares. Charakteristisch für den Meister ist die Steifheit der Bewegungen seiner Personen. Nicht allein daß Adam und Eva höchst unsicher und dazu in ein viertel Kniebeuge auf ihren Beinen stehen, auch ihre Gesten zu dem Apfel auf der Szene des Sündenfalles sind mehr als hölzern. Noch unbeholfener fast sehen die Menschen aus, die er mit Schwertern ausstattet wie die in der Mitte stehenden Söhne des Matathias und der Reiter, der Judas Makkabäus ersticht.

Auch seine Gestalten besitzen im Verhältnis zum Körper zu große Köpfe. Reich dagegen ist der Meister in der Wiedergabe der Züge. Die Typen seiner Gestalten gehören nur ihm und haben alle etwas Eigenes. Seine Menschen haben breite, vorne flache Stirnen, kleine Nasen und ausdrucksvolle Augen. Er sucht Leben in die Augen zu bringen, indem er die Pupille nicht glatt bildet, sondern meist eine rundliche, wie eingestochen erscheinende Vertiefung anbringt, die dem Auge aber etwas Belebtes verleiht. Eigenartig behandelt er die Haare. Auf der Mitte des Kopfes verläuft nach der Stirne ein etwas gescheitelter Büschel starker Haare, der sich dann nach den Seiten in mehr oder minder gelockte Strähnen auflöst. Die Bärte verlaufen an den Enden in herzförmigen Locken.

Weder in der Gewandbehandlung noch in der Wiedergabe der Akzessorien entfernt sich der Meister von der Stufe, auf der Meister B steht.

Der Meister F.

Die Wange 8, die von seiner Hand herrührt, gehört mit der Nr. 9, die aber von einem anderen Künstler gefertigt sein muß, zu den Arbeiten, die am stärksten die Merkmale des 15. Jahrhunderts zeigen. Ihr Verfertiger wie auch der der Wange 9 verraten die neuen Ideale am deutlichsten.

Gleich im Reliefstil unterscheidet er sich wesentlich von den übrigen Meistern. Er strebt wie kein anderer nach malerischer Wirkung. So stellt er zunächst seine Figuren nicht vollplastisch vor die Hintergrundfläche, sondern läßt sie mit der Tiefe des Reliefraumes verschmolzen sein. Die linke Schulter Mosis z. B. in der Szene Moses vor dem feurigen Busche verliert sich im Raume, sie ist nicht sichtbar, und doch hat man nicht das Gefühl, als sei die Figur auf der einen Seite flach. Er benutzt auch das Mittel der Verdeutlichung der Raumtiefe durch Bäume. Der mittelste Baum auf dem gleichen Relief ist bedeutend größer und mehr nach vorn gestellt als die beiden an den Seiten, so daß wirklich eine Vorstellung einer Tiefe zustande kommt.

Seinen Gestalten, sowohl denen in den Reliefs als fast noch mehr den vollplastischen, sind Breite, Untersetztheit und Stämmigkeit eigentümlich. Namentlich die sitzenden Propheten an den Schmalseiten muten wie Zwerge an. Dabei stehen bei sämtlichen Figuren die Köpfe außer Verhältnis zum Körper; sie sind alle zu groß gebildet.

Dieses Ausgehen auf das Massige haben auch die Typen. Die Gestalten haben alle volle dicke Wangen, die Frauen starkes Doppelkinn und auffallend dicke Hälse. Bei den Männern steigert sich diese Erscheinung noch durch die riesigen, breiten Bärte. Dabei haben alle Figuren kleine, geschlitzte Augen.

Das seitliche Einrahmen mit Stoffmassen und das Umhüllen der Figuren zeigen die sitzenden Propheten sehr deutlich. Namentlich der untere, rechte hebt eine wahre Unform von Stoff mit der linken Hand gegen sein Gesicht. Aber auch die stehende Madonna oben ist durch den Zipfel, der von ihrem rechten Arm herabhängt und in den das Obergewand auf ihrer linken Seite endigt, stark verbreitert. Diese Enden zeigen dabei die bekannten Undulationen.

Der Meister G.

Auf den ersten Blick ähnelt die Wange 9, die wir ihm zuschreiben müssen, der Nr. 8 sehr. Doch einige Eigentümlichkeiten, die ihn wesentlich von dem Meister F unterscheiden, zwingen, in ihm einen besonderen Meister zu sehen.

Im Relief arbeitet er die Figuren erhaben und stellt sie ohne Übergang vor den brettartigen Hintergrund. Dieser Hintergrund ist in keiner Weise als Raum gestaltet. Dabei versucht der Meister trotzdem seine Figuren allmählich in diese Wand übergehen zu lassen.

Das Körperideal seiner Gestalten ist das breite, untersetzte, und unterscheidet sich der Künstler hierin nicht von Meister F. Dagegen wesentlich in den Typen. Seine Menschen haben am stärksten den trotzig-bürgerlichen und realistischen Zug der neuen Zeit. Eine ungemeine Ausdruckskraft und Verinnerlichung geht von jeder dieser Gestalten aus. Namentlich durch die tiefliegenden, sehr großen Augen, in deren Blick etwas Visionär-Starres liegt, wird dies erreicht. Die Pupillen sind so stark plastisch herausgearbeitet, daß das Licht von ihnen zurückfällt und dadurch die Vorstellung wirklichen Lebens erhöht wird. Der Wille, mit den Gestalten einen mehr als flüchtigen Eindruck zu erreichen und den Beschauer in den Bann ihrer eigenen Vertiefung zu ziehen, macht sich in der ganzen Bildung der Gesichter geltend. Die Stirnen sind hoch und mit eckigen Schläfen gebildet. Starke Nasen springen energisch vor. Die Backenknochen und die Oberaugenknochen sind stark betont. Die Bärte kurz und dicht und mit einem Spiel belebender Spiralen versehen. Ungemein fein und durchgeistigt sind die Hände. Wie kein anderer der Meister versteht es der Künstler mit diesem Teile des Körpers zu wirken.

Entstehungszeit und künstlerische Herkunft.

Urkundliche Belege für die Entstehungszeit des Gestühles scheinen keine mehr vorhanden zu sein. Wenigstens blieben Recherchen im Staatsarchiv zu Bremen, im Stadtarchiv zu Stade, im Staatsarchiv zu Hamburg, im Königlichen Provinzial-

archiv Hannover, im Reichsarchiv Stockholm und im Public Record office zu London ergebnislos. Bei der mangelhaften Überlieferung der Mitglieder des Domkapitels [5]) führte der Versuch, vermittelst der Wappen, die an den Wangen 1 und 8 auftreten, Aufklärung zu finden, vorläufig auch zu keinem wesentlichen Anhalte. An Wange 1 (Abb. 2) und der rechten Seite der Wange 8 (Abb. 13) erscheint nämlich ein flügelartiges Wappen im Schilde. Auf der linken Seite der Wange 8 ist ferner ein dreimal gebalkter Schild angebracht. Während das Letztere seiner Vieldeutigkeit wegen von vornherein ausschied, konnte festgestellt werden, daß eine hamburgische adelige Familie M i l e s ein ähnliches Wappen wie das andere, zweimal auftretende, führte [6]). Daß sich die an der Rückseite der Wange 6 (Abb. 7) befindliche Inschrift: MCCCLXVI tradita est brema feria sexta post urbani papae nicht auf die Entstehungszeit [7]) des Gestühls, sondern — wie der Wortlaut ja auch sagt — auf den Überfall der Stadt durch den Bischof bezieht, bedarf keiner Worte. Indirekt vermag sie allerdings auch einen Anhalt zur Datierung zu geben. Denn die verwunderliche Tatsache, daß der Bischof am Gestühle von seiner frevlerischen Tat zum mindesten ein Zugeständnis macht, läßt sich nur im Zusammenhang mit den übrigen Demütigungen [8]), zu denen sich der Bischof 1404 — es sei nur an die Errichtung der Rolandsäule in diesem Jahre erinnert — verstehen mußte, begreifen. Wohl kaum zu einer anderen Zeit als gerade zu dieser, nämlich 1404, hätte der Bischof solche Nachgiebigkeit gezeigt.

Auch mit einer Stelle im Diplomatarium [9]) des Johannes von Hemelingen kann aus sprachlichen Gründen das Gestühl nicht gemeint sein.

Da also diese Anhaltspunkte fehlen, bleibt nur die Möglichkeit, durch stilkritische Vergleiche mit mehr oder minder sicher datierten Plastiken einen Anhaltspunkt zu finden.

Es verlohnt sich vielleicht, kurz auf die niedersächsische Plastik zu Ende des

5) Vgl. H. W. Rotermund, a. a. O. S. 194 ff.

6) Vgl. Weigel-Siebmacher Wappenbuch. Nürnberg 1734. Bd. V S. 290. Nach freundlicher Mitteilung des Staatsarchivs der freien und Hansestadt Hamburg käme nach den Eintragungen in den dortigen Erbe- und Rentenbüchern ein W e r n e r Miles, seit 1419 Propst des Hamburger Domkapitels, eventuell in Betracht. Über die Familie Miles vgl. auch: Büttner, Genealogie der Lüneburgischen Patriziergeschlechter, Lüneburg 1704, und W. Reinicke, »Kersten Miles und seine Sippe« im Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde 1904, S. 19 ff.

7) Wie H. A. Müller a. a. O. S. 32 meint. Dieselbe Anschauung bei I. H. Müller: Altdeutsche Schnitzwerke. Hannover 1874, p. 26.

8) Vgl. Bremisches Jahrbuch Bd. 2.

9) Johannes von Hemelingen, Diplomatarium Fabricae ecclesiae Bremensis (Hs 142 Gud. Lat. 4°, Herzogl. Bibliothek, Wolfenbüttel) S. 52 a: Do do her hinrik doneldey dot was do leten syck ychteswelke domheren setten to Buwmestern vnde dat deden se vmme des stolces willen vppe kore.

Da von anderer Seite angezweifelt wurde, ob mit »stolces« nicht doch Gestühl gemeint sein könne, gebe ich hier den Zusatz, den mir Herr Prof. Dr. Milchsack, Oberbibliothekar der Herzogl. Bibliothek, Wolfenbüttel, auf meine Anfrage hin freundlicherweise in betreff des Sinnes des Wortlautes schrieb: »Es ist also zu lesen stol**c**es, nicht stoltes; die Handschrift unterscheidet t und c. stolhes zu lesen ist unmöglich«

14. Jahrhunderts einzugehen, um von da aus an Fortschritten oder Änderungen Schlüsse ziehen zu können.

Nicht unwesentlich erschwert wird eine solche Untersuchung allerdings durch das Fehlen einer zusammenfassenden und brauchbaren Darstellung der niedersächsischen Plastik überhaupt. Ja die vorhandenen, zum Teil vortrefflichen Publikationen sind eher in der Lage, wenn es darauf ankommt, sich ein Gesamtbild der stammeseigentümlichen Kunst zu machen, zu verwirren, als zu klären. Es hat dies seinen wohlbegreiflichen Grund darin, daß alle Forscher bis jetzt stets nur die Kunst eines kleinen Gemeinwesens oder gar nur einer Stadt dargestellt haben und bei den gar nicht zu leugnenden kleinen Sonderzügen, sei es z. B. der hamburgischen oder lübeckischen Plastik, die doch unverkennbaren großen Gemeinsamkeiten — weil außer dem Rahmen ihrer Spezialuntersuchung liegend — unbeachtet gelassen haben. Daß dagegen der eigenwillige und von den übrigen Stämmen leicht scheidbare Charakter des niedersächsischen Volksstammes einen seinem Wesen adäquaten Ausdruck auch in der Kunst gefunden haben muß, liegt ja außer allem Zweifel, wobei es sich von selbst versteht, daß dieser in den Küstenländern anders als im Süden und ebenso in Ostfalen anders als in Westfalen ausgefallen sein wird. Wir kennen durch Lichtwarcks romanhaft glückliche Entdeckungen und seine mustergültigen Untersuchungen [10]) die Arbeiten eines Meisters Bertram in Hamburg, wir wissen viel durch Goldschmidts [11]) Arbeiten über die mittelalterliche Kunst Lübecks, und neuerdings hat G. F. Hartlaub [12]) Beiträge zur Kenntnis der hanseatischen Plastik geliefert, als deren Verdienst man die Zusammenfassung der vorhandenen Voruntersuchungen bezeichnen kann, deren Resultate aber nicht unwidersprochen bleiben werden. Aber was uns dringend fehlt, ist eine zusammenfassende Behandlung der gesamten stammeshörigen Kunst. Denn nur bei Inangriffnahme einer solchen Arbeit und einem Streben, weniger das Differenzierende als das Verbindende im Auge zu behalten, wird sich eine klare Vorstellung dieser eigentümlichen Kunstäußerung ergeben, werden sich alle Schwierigkeiten leichter beheben, werden sich die Zusammenhänge und die Entwicklung aufweisen und vor allem auch dem Forscher ein Handhabe bieten lassen, die ihm bei Neuuntersuchungen über seither unbeachtete oder wieder entdeckte Arbeiten als unerläßlicher und wegeweisender Gehilfe dienen kann.

Treten wir also an die Reste des Chorgestühles mit dem Wunsche nach der Erkenntnis ihrer Sonderart heran, so kann die Frage nicht lauten: bremisch oder nicht?

[10]) Vgl. A. Lichtwarck, Meister Bertram, Hamburg 1905.

[11]) Vgl. A. Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik bis 1530, Lübeck 1889.

[12]) Vgl. G. F. Hartlaub, Zur gotischen Plastik in Bremen, Jahrbuch der bremischen Sammlungen, V. Jahrg. I. Halbbd. 1912, S. 1—19, und id., Zur hanseatischen Kunst des Mittelalters, Zeitschrift für bildende Kunst 1913, Märzheft, und id., Zur Kenntnis der gotischen Plastik in Westfalen. Monatsh. f. Kunstwissenschaft 1913, Heft 6.

sondern: niedersächsisch oder nicht? oder, da die Entstehungszeit nächstdem die wichtigste Frage bildet, welchem Werke um die Jahrhundertwende ließe sich das Gestühl zu einer vorerst groben Zeitbestimmung annähern, wenn man dabei zunächst einmal von den 1405—07 am Rathause gefertigten Plastiken absieht, weil diese urkundlich von einem von auswärts geholten Meister herrühren? Da bieten sich als fest datierte Werke unter anderen dar: Meister Bertrams Grabower Altar von 1379 und die »schöne« Madonna von 1420 in der Marienkirche zu Lübeck. Das erstere nach den Forschungen Lichtwarcks von unverkennbar niedersächsischem Typ, wenn wir auch der Ansicht sind, daß es bei einer Gesamtbetrachtung der niedersächsischen Plastik nicht schwer fallen dürfte, als künstlerischen Ursprung dieser Arbeiten die Prager Plastik um 1350—1360 nachzuweisen [13]). Jedenfalls verraten sie — was ja auch zeitlich kaum möglich wäre — noch nichts von den um 1400 in Deutschland überall begierig aufgegriffenen Stilidealen, als deren Stammland man unbedingt Burgund ansehen muß. Von diesem Geiste um so mehr durchtränkt erscheint die Lübecker Madonna und es macht keine Mühe, ihre großen Gemeinsamkeiten mit gleichzeitigen mittelrheinischen, kölnischen und Ulmer Madonnen aufzuweisen. Wieviel näher die Reliefs des Chorgestühls der Lübecker Madonna als den Hamburger Statuen stehen, werden wir noch weiter ausführen. Von prinzipieller Wichtigkeit wäre es, nachweisen zu können, daß bei ihnen trotz ihres fortgeschritteneren Charakters überhaupt noch Beziehungen zu den Plastiken Meister Bertrams vorhanden sind. Dies ist zu bejahen aber mit der großen Einschränkung, daß diese niedersächsischen Züge nur als sekundäre, durch die Mitarbeit einheimischer Künstler erklärliche anzusehen sind. Jeder Versuch, eine kontinuierliche Linie von den Hamburger Arbeiten zu den Bremern ziehen zu wollen — wie sie Hartlaub in seiner sonst sehr feinen Untersuchung konstruieren will — muß mit eiserner Notwendigkeit an der Verschiedenheit der beiderseitigen Formensprachen scheitern. Ebensowenig wie aus Grün ohne einen äußeren Einfluß Rot werden kann, kann man sich das Weiterführen des Stiles Bertrams zu dem des Chorgestühls denken. Und wären der gemeinsamen niedersächsischen Züge noch weit mehr, so bleibt die Tatsache, daß die Werke die Kluft einer neuen Anschauungsweise trennt, als deren Ursprung wohl kein Mensch die niedersächsische Kunstübung ansehen wird, deren Wurzeln vielmehr offensichtlich genug im Westen liegen.

Es ist gewiß eine mißliche Sache — und die Unhaltbarkeit dieser allgemeinen Hindeutung ist schon oft genug ausgesprochen worden — stets nur ganz vage von einem westlichen Einflusse zu sprechen. Das Richtige an der Lokalisierung dieser neuen Kunstströmung nach dem Westen wird aber nicht berührt durch die Unbestimmbarkeit ihrer Art. Hier fehlen unserer Forschung ganz außerordentlich klare und sachliche Sonderpublikationen. Soviel ist aber jetzt schon zu sagen, einmal

[13]) Lichtwarck, a. a. O. S. 175 glaubt, daß dies mit Schwierigkeiten verknüpft sein würde.

daß die vom Westen herüberkommenden Wellen mehrere gewesen sind und daß sie sich deutlich voneinander scheiden und ferner, daß diese Strömungen ihren Ausgang von ganz verschiedenen Zentren genommen haben. Zieht man dagegen als das Nächstliegende nun vor allem einmal niedersächsische Gestühle — aber selbstverständlich nur zeitlich vorausgehende oder gleichzeitige — zum Vergleiche heran, so wird man bald gewahr, daß sie sich sämtlich nicht nur wesentlich in ihrem Aufbau und in ihrer Ornamentik, sondern vor allem auch in den rein plastischen Teilen von dem Bremer Gestühl unterscheiden. Ja ihre Eigenart ist eine derart scharf ausgeprägte und leicht kenntliche, daß man unbedenklich von einem niedersächsischen — überall streng gewahrten — Chorgestühltyp sprechen kann. Ich muß mir es leider versagen, hier eine Geschichte des niedersächsischen Gestühls zu geben, und beschränke mich darauf, an einigen, in den Kunstdenkmälern leicht zugänglichen Beispielen das Prototypische aufzuweisen. Hierzu zählen: 1. Die Schmalheit und Höhe der Seitenwangen. 2. Die Häufigkeit der Durchbrechungen der Seitenwände derselben. 3. Das Überwiegen von Weinlaub- und Traubenmotiven in den Ornamenten. 4. Die Typenwiedergabe. Ich stelle fest, daß diese Sonderheiten im ganzen Bereiche der niedersächsischen Gestühlsplastik — selbst bis Erfurt hin — wiederkehren, und führe kurz als Beispiele an: für die Ostseeländer das von St. Jürgen in Wismar [14]), das des Klosters Dobberan [15]), für das Hansegebiet das von Lübeck [16]) und das von Verden [17]) — das trotz seiner unmittelbaren örtlichen Nähe gar nichts mit dem Bremer gemein hat; für Hannover das von Osnabrück [18]) und schließlich noch das des Domes von Erfurt [19]). Wenn wir demnach — nur ein kurzer Vergleich dieser niedersächsischen Typen mit dem unseren genügt — auf die Annahme der Zugehörigkeit des Bremer Gestühls zu denen Niedersachsens verzichten müssen, erhebt sich die Frage: »Woher denn sonst?«

Hier ist der Ort, auf den Einfluß der Rathausfiguren einzugehen, denn in ihnen müssen wir die ersten im Stile des neuen Ideals des 15. Jahrhunderts gehaltenen Plastiken erblicken. Ihre Wichtigkeit für alle weiteren Betrachtungen besteht außerdem in ihrer genauen Datierbarkeit. Sie stammen nach den noch vorhandenen Rechnungsbüchern [20]) aus den Jahren 1405—07 und sind in der Hauptsache von einem Meister Johannes gefertigt. Es liegt in der Natur der Aufgabe, daß der Hauptwert auf die Gestaltung des Kaisers und der sieben Kurfürsten, die auch an bevor-

[14]) Vgl. Schlie, Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großh. Mecklenburg-Schwerin, II. Bd. Schwerin 1889, S. 83 ff.

[15]) Vgl. ibd. Bd. III, S. 617 ff.

[16]) Vgl. Th. Hach, Der Dom zu Lübeck. Tafel XIII—XV.

[17]) Vgl. Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover, Bd. V. Hannover 1908, Tafel VIII.

[18]) Vgl. Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover. Osnabrück, Bd. IV, 1907. Tafel 20.

[19]) Vgl. A. Overmann, Die älteren Kunstdenkmäler . . . der Stadt Erfurt. Erfurt. Tafel 8.

[20]) Abgedruckt im Bremischen Jahrbuch Bd. II.

zugter Stelle aufgestellt sind, gelegt wurde. Weder Waldmann noch Hartlaub [21]) haben dieser Tatsache entsprechend genügenden Nachdruck auf die Würdigung gerade dieser Gestalten gelegt und bei ihren stilkritischen Untersuchungen zu starken Wert auf die Propheten gesetzt. Will man den wahren Charakter dieser Plastiken also erfassen, so wird man sich an die Hauptpersonen zu halten haben, und man wird unbedingt auf der rechten Fährte sein, vor allem in ihnen eigenhändige Werke dieses erwähnten Meisters Johannes zu erblicken. Verschiedenheiten im Stil und Anklänge an niedersächsische Arbeiten in den Nebenfiguren können demnach nichts anderes besagen, als daß sie von ansässigen Bildhauern ausgeführt wurden. Das mag ja auch de facto gut so sein. Versucht man dagegen eine Einreihung der Hauptstatuen in den Kreis der deutschen Plastik, so ergeben sich im wesentlichen zwei Hauptmomente: einmal die Übereinstimmung mit den Arbeiten der Arler und dann die Erkenntnis, daß in ihnen etwas Neues und seither nicht Dagewesenes in die Bremer Plastik hineingetragen wurde. Der Vergleich mit den Arler Arbeiten wird kaum auf Widerstand stoßen. Flüchtig berührt, aber richtig gesehen, hat bereits O. Isphording [22]) unabhängig von uns diese Erscheinung. Waldmanns [23]) Bemühungen, eine Verbindung der Bremer Rathausfiguren mit Kölner Plastiken herzustellen, können in den von ihm aufgestellten Hypothesen ihrem ganzen Umfange nach nicht mehr aufrecht erhalten werden. Die gemeinsamen Züge erklären sich uns aus der Tätigkeit der Arler in Köln. Diese ist so gut wie sicher. Denn abgesehen davon, daß wir wissen, daß die erste Frau Peter Arlers, Gertrud, aus Köln stammte und daß Henricus de Gemunden [24]) (sicher ein Arler) mit Drutginis aus Köln, einer Tochter des Dombaumeisters Michael Lapicida, magister operis ecclesiae colonensis, vermählt war, hat sich gerade in Köln eine für den Stil der Arler charakteristische und außerdem mit dem Arlerzeichen versehene Frauenbüste [25]) gefunden. Es sei hier zunächst gleich auf eine Äußerlichkeit hingewiesen, wenn man dies Moment nicht doch höher als eine solche einschätzen will. Es ist typisch für sämtliche mit Sicherheit den Arlern zuzuweisenden Arbeiten, daß sie mit besonders reizvollen und meist mit Frauenbüsten gezierten Konsolen ausgestattet sind. Es ist vielleicht doch schon mehr als ein Hinweis, daß sich die gleichen äußerst sauber ausgeführten Konsolen unter den Rathausfiguren in Bremen (vgl. namentlich die unter dem Kurfürst von der Pfalz, Waldmann, a. a. O. Tafel 8) finden, ja daß uns hier geradezu ein Glanz-

[21]) Hartlaub a. a. O. versucht die Figuren mit westfälischen, und zwar mit Osnabrücker Plastiken in Zusammenhang zu bringen. Das Verhältnis ist aber ein umgekehrtes wie er es darstellt, denn die von ihm genannten Werke gehören s ä m t l i c h einer späteren Zeit an als die Bremer Rathausstatuen.

[22]) O. Isphording, Zur Kölner Plastik des 15. Jahrhunderts. (Bonner Dissertation.) Bonn 1912. S. 55 und 56.

[23]) E. Waldmann, Die gotischen Skulpturen am Rathaus zu Bremen. Straßburg 1908. S. 46 ff.

[24]) Vgl. Fr. Carstanjen, Ulrich von Ensingen. München 1893. Stammtafel der Gmünder- und Parler-Familien.

[25]) Vgl. Zeitschrift für christliche Kunst 1907, S. 67 ff.

stück dieser Betätigungsweise in der Tragefigur unter dem nördlichen Eckturm entgegentritt. Zufälligerweise ist gerade diese Figur in dem Rechnungsbuche[26]) des Bremer Rathausbaues, wo sonst nur allgemeine Zahlungsangaben für die Lieferung von Arbeiten vermerkt sind, ausdrücklich und allein als eigenhändiges Werk des Meisters Johannes gekennzeichnet. Es ist deshalb wohl billig, bei einem Vergleiche der Bremer Rathausfiguren mit den Arbeiten der Arler von diesem Werke auszugehen. Als Analogon bietet sich uns sofort die Tragfigur an der Maßwerkdekoration an der rechten Seitenwand des linken Seitenschiffes der Teynkirche zu Prag[27]) dar, die in ihrem Typ auf das genaueste mit der Bremer Eckfigur übereinstimmt. Obwohl die Figuren in beiden Fällen verschieden bekleidet und in anderen Stellungen dargestellt sind, ähnelt sich das Wesentliche in der Körperauffassung ungemein. Hier wie dort fallen an den gedrungenen Gestalten die hochgewölbten Brustkörbe, die kurzen, stämmigen Extremitäten, kurz, die Wiedergabe eines kräftigen Körpers auf. Die Übereinstimmung der Züge jedoch kann keine zufällige sein. Beidemal tragen die Männer einen kurzen gestutzten, sonst sehr ungewöhnlichen Bart[28]), haben eine scharfe, leicht gebogene Nase, über der am Stirnansatz tiefe Fältchen sitzen, breite Münder mit vollen Lippen und die gleichen Augen. Nicht ohne Bedeutung ist übrigens der Umstand, daß eine sehr ähnliche Frauenbüste wie die der Königin über dieser Tragefigur in Bremen zu finden ist, und zwar an der Konsole des Kurfürsten von der Pfalz (vgl. Waldmann, a. a. O. Abb 8)[29]).

Einem weiteren Vergleiche der Bremer mit den Prager Arbeiten stellen sich dadurch Schwierigkeiten entgegen, daß wir in Prag nur die Arbeiten Peter Arlers und seines Kreises kennen; dagegen von dem Meister der Maßwerksdekorationen, zu dessen Arbeiten wir bereits Beziehungen feststellen konnten, keine vollplastischen Figuren besitzen. Finden sich nun aber Beziehungen zu den Plastiken Peter Arlers, so rücken die Bremer Figuren wohl mit gleichem Rechte in den Kreis der Arlerarbeiten überhaupt. Nach den Untersuchungen von Stix[30]) liegt das Neue und Bestimmende des Stiles der Arler um die Jahrhundertwende, zunächst einmal ganz allgemein gesagt, in dem Naturalismus ihrer Gestalten, der Porträtähnlichkeit derselben, der Verbreiterung und Verkleinerung der Körper ihrer Figuren und in einem kompakteren Gewandstile, der dies letztere Bestreben noch unterstreicht.

Sieht man sich darauf hin die Gestalten des Kaisers, der Kurfüsten und auch der Propheten[31]) des Bremer Rathauses an, so macht sich auch bei diesen zunächst

[26]) Vgl. Bremisches Jahrbuch Bd. II, S. 307.

[27]) Vgl. Stix, Die monumentale Plastik der Prager Dombauhütte um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts im Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der k. k. Zentralkommission. Wien 1908. Bd. II Fig. 57.

[28]) Vgl. auch den Kurfürsten von Mainz (Waldmann, a. a. O. Abb. 4) und den »Doktor« (Waldmann, a. a. O. Abb. 12) auf diese Eigentümlichkeit hin mit der Prager Figur.

[29]) Ich verweise hier auch auf die außerordentlich nahen Beziehungen, ja fast wörtlichen Übereinstimmungen der Prager und Ulmer Chorkonsolen hin.

[30]) Stix a. a. O. S. 69 ff.

[31]) Vgl. Waldmann a. a. O. Tafeln 3—18.

am auffälligsten das Bestreben nach Individualisierung bemerkbar. Keiner der Dargestellten weist die gleichen Züge wie ein anderer auf und jeder von ihnen repräsentiert ein Individuum für sich. Es sind dies unverkennbar Errungenschaften, wie man sie in der Plastik — von der Grabplastik natürlich abgesehen — sonst kaum in dieser Stärke in Deutschland in der Zeit um 1405 nachweisen kann — außer bei den Triforiumsbüsten [32]) der Domkirche zu Prag und den übrigen Arbeiten Peter Arlers. Wir betonten bereits, daß wir keine genauen stilistischen Kongruenzen mit den Arbeiten Peter Arlers erwarten können, daß uns vielmehr der Nachweis der Herkunft der Bremer Arbeiten aus dem Kreise Peter Arlers vollauf genügt. Es kann deshalb auch nicht unsere Aufgabe sein, die Bremer Arbeiten Stück für Stück mit einem Prager in Parallele zu setzen. Dagegen wollen wir nur den Kaiser des Bremer Rathauses [33]) der Tumbenplatte Prémysl Ottokars II., den König von Böhmen der Statue des heiligen Wenzel und den Kopf des Kurfürsten von Mainz dem des Kaisers Karl IV. gegenüberstellen. Wir denken, daß selbst der flüchtigste Vergleich dieser erwähnten Skulpturen genügen wird, um uns beizupflichten. Wieviel näher unseren Statuen die der Karlsbrücke zu Prag [34]) als die von Hartlaub [35]) herangezogenen von Osnabrück stehen, bedarf keiner Worte, ganz abgesehen davon, daß die Osnabrücker Arbeiten zweifellos 10—15 Jahre später entstanden sind als die Bremer. Von ausschlaggebender Bedeutung ist dabei noch folgender Umstand. Wenn schon nicht der geringste Grund vorliegt, in Meister Heinrich, dem Parlierer aus Böhmen, dem Verfertiger der Helden des schönen Brunnens zu Nürnberg (1385—1396) abgesehen von seinem Namen durch den Charakter seiner Arbeiten einen Arler zu erblicken, so darf man dies mit noch weit größerem Recht in unserem Falle tun. Es wird wohl kaum möglich sein, in Deutschland Skulpturen nachzuweisen, die in engerem Konnex mit den Pragern stehen als die Bremer. Bezüglich der Propheten, bei denen ich Ausführung durch einheimische und westfälische Bildhauer annehme, verweise ich trotzdem auf die nahen Beziehungen, die auch diese Figuren zu Arlerarbeiten, wie den Ulmer Chorpropheten [36]), in ihrer Ausstattung mit langen Spruchbändern, in der Wiedergabe des Körpers und der Typen aufweisen. Vergleicht man fernerhin die Rathausfiguren zu Ulm, die ich [37]) Meister Hartmann, der ja in seiner Kunst noch unter lebhaftem Einflusse der Arlerplastiken stand, zuschreiben konnte, mit den Bremern, so werden einem auch hier nahe Berührungspunkte deutlich, obwohl die Ulmer Arbeiten ca. 20 Jahre später entstanden sind.

Seltsamerweise heißt der Meister der Bremer Rathausfiguren Johannes und

[32]) Vgl. Stix a. a. O. Tafeln IX—XII und Fig. 32—40.
[33]) Waldmann a. a. O. Abb. 3.
[34]) Vgl. La richesse de l'art de la Bohême. Prague 1912. Vol. I, cahier 1, pl. 4.
[35]) Vgl. Hartlaub in Monatsh. für Kunstwissenschaft 1913 p. 229 ff. in Tafeln 52—57.
[36]) Vgl. Habicht: Die Ulmer Münsterplastik aus der Zeit 1391—1421. (Heidelberger Dissertation 1911.)
[37]) Vgl. Habicht: Die älteren Figuren am Rathause zu Ulm. Zeitschrift für christliche Kunst p. 169 ff.

sein Sohn Paul. Denn beide Namen sind unter den uns bekannten der Arler vertreten und häufig, wenn es auch in diesem Falle nicht möglich ist, den Bremer Johannes mit einem auch anderen Ortes tätigen Mitgliede der Familie zu identifizieren [38]).

Nachdem sich uns die entwerfende Tätigkeit der Arler für die Statuen des Rathauses mit zwingender Notwendigkeit ergeben hatte, lag es nahe, zu untersuchen, ob die in den Kreis der heimischen Kunst n i c h t einreihbaren Plastiken des Gestühls nicht auch der gleichen Schule zuzuweisen wären.

Ehe ich diese Behauptung durch stilkritische Vergleiche erhärte, möchte ich auf den gewaltigen Einfluß der Arler in Deutschland hinweisen. In allen größeren Bauhütten waren Mitglieder dieser Familie führend tätig und es darf nicht wundernehmen, daß man sich ihrem Rufe gemäß auch ein Mitglied nach Bremen holte, als es da galt, die außerordentlich bedeutenden künstlerischen Aufgaben zu lösen. Hierzu kommt aber noch ein Umstand, der in seiner auffallenden Analogie zu den Bremer Verhältnissen mit heranzuziehen ist. Man wird vielleicht geneigt sein, zu vermuten, daß die Steinplastiken am Rathause und die Holzreliefs des Gestühls gewiß von verschiedenen Arbeitern, überhaupt von verschiedenen Künstlerkategorien: Steinmetzen einer- und Holzschnitzern andererseits herrühren müssen. Wir wissen aber auf das bestimmteste, daß Arbeiten in beiderlei Material von den gleichen Künstlern angefertigt wurden. Ja wir kennen sogar ein Beispiel, daß ähnliche Arbeiten wie die Rathausfiguren und auch ein Chorgestühl von dem gleichen Meister, im Entwurfe wenigstens, herstammen. Von keinem andern, und dies ist doch hier mehr als Zufall, als von Peter Arler ist uns nämlich überliefert, daß er neben seinen zahlreichen Steinplastiken auch ein großes Chorgestühl für den Dom zu Prag hergestellt hat [39]). Leider ist uns von dem letzteren nichts erhalten. Aber der Umstand allein, daß uns diese Tätigkeit berichtet wird, vermag doch schon Aufschlüsse zu geben. Es kommt dadurch zu dem Ruhme, den die Arler in Deutschland als Architekten und Bildhauer besessen haben, noch die Kunde von ihrer Fertigkeit auf diesem Gebiete hinzu. Abgesehen von diesen Erwägungen sind uns aber auch Reste eines Gestühles erhalten, die man 1. mit vollem Rechte mit der Kunst der Arler in Verbindung bringen darf und die 2. d i r e k t e, u n l e u g b a r e Beziehungen zu dem Bremer Gestühl aufweisen. Es sind dies die Reste des Gestühles der Sebalduskirche zu Nürnberg [40]). Für die Autorschaft der Arler sprechen die Urkunden, bezüglich der stilistischen, frappanten Übereinstimmungen verweise ich auf den sitzenden Propheten des Nürnberger Gestühles und die der unteren Wangen 8 und 9 (Abb. 15—19). Gewiß hatte man in Bremen 1404 von

[38]) Einen »hans von präg« fand ich im Hüttenbuche des Ulmer Münsters, vgl. meine Veröffentlichung desselben im Rep. f. K.W. XXXIII p. 412 ff.

[39]) Vgl. Stix a. a. O. S. 130.

[40]) Vgl. F. W. Hoffmann: Die Sebalduskirche in Nürnberg. Wien 1912. Abb. 121 u. 122.

der Geschicklichkeit der Arler auf diesem Gebiete Kenntnis, und man erinnerte sich der Künstler, als man beschloß, ein solches Werk wie das Chorgestühl herstellen zu lassen. Da traf es sich gut, wenn man einen Meister fand, der den Schmuck des Rathauses und die Anfertigung des Chorgestühles zu gleicher Zeit überwachen konnte. Und außerdem! Bei der Anfertigung des letzteren hätten einheimische Künstler — an dem Bestehen einer Bauhütte ist ja wohl trotz mangelnder Überlieferung nicht zu zweifeln — versagen müssen. Denn selbst wenn sie genug geschult waren, plastische Werke herzustellen, so bedurfte der Aufbau eines Gestühls doch weit mehr als Fertigkeiten. Das Gestühl ist ein kleiner Bau im Bau der Kirche. Nur gründliche Erfahrungen auf diesem Gebiete konnten dazu befähigen, den architektonischen Aufbau, die Einteilung des Gestühles und seinen plastischen Schmuck in harmonischer Weise zu vereinen. Das waren Fähigkeiten, die durch lokale Tradition nicht ausgebildet werden konnten. Denn wenn es wohl stets plastische Arbeiten anzufertigen gab, so trat doch die Aufgabe, ein Gestühl herzustellen, nur alle Jubeljahr einmal auf.

Hier mußten Kräfte einsetzen, die von Ort zu Ort da erschienen, wo es solche Spezialaufgaben zu lösen gab. Und daß dies auch wirklich der Fall ist, das können wir sogar direkt nachweisen. Die Übereinstimmung des plastischen Schmuckes des Magdeburger Gestühles mit dem am Bremer beweist diese Behauptung.

Leider ist auch das Magdeburger Gestühl nicht in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten und sind deshalb Analogien bezüglich des Aufbaues nicht zu ziehen. Aber der plastische Schmuck seiner Reliefs und die übrigen Dekorationen beweisen aufs deutlichste, daß das Gestühl von demselben Künstler entworfen sein muß wie das Bremer [41]). Und zwar ist das Magdeburger Gestühl kurz nach dem Bremer entstanden. Darauf läßt sein reicherer Aufbau und die größere Sicherheit in der Anbringung des Schmuckes schließen. Stilistische Unterschiede sind — wie später zu zeigen ist — kaum vorhanden. Eine Erscheinung, die nur damit erklärt werden kann, daß hier wie dort die gleichen Künstler gearbeitet haben [42]).

Der Umstand der nahen Beziehungen zwischen den beiden Gestühlen rechtfertigt es wohl, eine kurze Beschreibung des Magdeburger Gestühles [43]) vorauszuschicken.

41) Archivalisches ist auch über das Magdeburger Gestühl nicht aufzufinden. Die unter Copiar Nr. 226a im Provinzialarchiv zu Magdeburg aufbewahrten Hüttenbücher beginnen erst mit dem Jahre 1417; die z. T. veröffentlicht sind bei Hamann-Rosenfeld, Der Dom zu Magdeburg, Berlin 1910.

42) Ich möchte nicht unerwähnt lassen, daß im Bremer Bürgerbuche von 1402 ein Johannes snetker von Meydeborch genannt wird. Vgl. Focke, Bremische Werkmeister. Bremen 1890, S. 104.

43) Vgl. C. L. Brandt, Der Dom zu Magdeburg, Magdeburg 1863, S. 90 und Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Berlin 1912, Bd. V p. 333. (Hier wird das Gestühl irrtümlicherweise in die Mitte des 14. Jahrhunderts verlegt.) Namen einiger Magdeburger Steinmetzen und Bildhauer des 14. und 15. Jahrhunderts findet man bei G. Deneke, Magdeburgische Bildhauer der Hochrenaissance und des Barock (Dissertation Halle) Halle 1911, S. 162 ff.

Das Gestühl des Domes zu Magdeburg. (Abb. 20.)

Das Gestühl weist in seiner jetzigen Gestalt alte Teile durchgängig an den Rückwänden, den Sitzen und den Miserikordien auf. Von den Wangen ist nur der westliche Teil der Evangelien- und der Epistelseite alt. Die des östlichen, durch einen Gang von dem westlichen getrennten, Teils sind sämtlich neu.



Abb. 20. Chorgestühl im Dome zu Magdeburg.

Die Wangen der Vorderseite.

Die große Eingangswange. (Abb. 21 u. 22.) Sie besteht aus einem hochrechteckigen, in drei Felder geteilten Unterbau, worauf ein quergelegter, rechteckiger Teil aufsitzt, auf welchem überdies zwischen Halbbögen, die in volle Blüten enden, zwei Propheten stehen. Diese halten in ihren Rechten lange Schriftrollen und strecken die Linke gegen die mittelste Blüte hin aus. Der linke ist als älterer, der rechte als junger Mann gebildet. Beide sind untersetzte Gestalten, die von ihren Gewändern in dicken, gefalteten Bäuschen weit eingehüllt werden. In dem querliegenden Rechteck darunter ist die Gefangennahme Christi dargestellt. In der Mitte steht Christus, der eben von dem von links nahenden Judas geküßt wird. Hinter diesem steht ein





Abb. 21. Oberer Teil Abb. 22. Unterer Teil
der großen Eingangswange der Nordseite des Gestühles im Dome zu Magdeburg.

junger Mann, der mit der rechten Hand eine Laterne hochhält; und hinter diesem schließlich Petrus, der das Schwert gegen den vor ihm am Boden liegenden Malchus zieht. Christus wird rechts von einem Krieger gepackt, neben dem ein Jüngling mit einer Lanze steht. Hierunter folgt, von einem Spitzbogen gerahmt, die Verkündigung. Rechts sitzt Maria mit erhobenen Händen und mit gesenktem Haupte. Links neben ihr steht ein Pult mit einem Buche und davor kniet der Engel. In gleicher Umrahmung folgen hierunter zwei männliche Heilige und zu unterst zwei weibliche Heilige, jede in einem besonderen Spitzbogen stehend.

An der schmalen Vorderkante befinden sich unter ornamentalen Schnitzereien auch figürliche.

Rückseite. Zu oberst stehen der Vorderseite entsprechend zwei Propheten. Es folgt ein Relief mit der Darstellung des Gebets im Ölberg. Links kniet Christus betend. Oben hinter ihm und unten vor ihm erscheinen Engel und oben in der Mitte Gottvater. Vor ihm befindet sich eine Landschaft mit drei schlafenden Jüngern.

Es folgen nach unten zwei Streifen mit je zwei bärtigen Propheten mit Spruchbändern.

Die große Eingangswange der Südseite.

Der architektonische Aufbau ist der vorigen vollkommen gleich. Sie trägt an plastischem Schmucke auf der Vorderseite: von oben nach unten: zwei Propheten, ein Relief mit Christus vor Pilatus und der Geißelung Christi, die Darstellung im Tempel, Petrus und Paulus, zwei weibliche Heilige.

Auf der Rückseite (von oben nach unten): Zwei Propheten, Händewaschung Pilati und Vorführung Christi, zwei männliche Heilige, noch einmal zwei männliche Heilige.

Die kleine Eingangswange der Nordseite.

Vorderseite: Geburt Christi (Abb. 23), darüber zwei Halbbögen, die in drei volle Blüten enden und zwischen denen zwei ältere, bärtige Propheten mit Spruchbändern stehen.

Rückseite: Begegnung an der goldenen Pforte, die Heimsuchung (auf einem Relief), darüber zwei Halbbögen mit Propheten wie auf der Vorderseite.

Auf den Schmalseiten männliche und weibliche Heilige.

Die kleine Ausgangswange der Nordseite.

Vorderseite: Versuchung Christi (Abb. 24), darüber Halbbögen mit Propheten.

Rückseite: Taufe Christi, darüber zwei Halbbögen mit sitzenden Propheten.

An den Schmalseiten männliche und weibliche Heilige.

Die kleine Eingangswange der Südseite.

Vorderseite: Christus vor Kaiphas, darüber Halbbögen mit Propheten.

Rückseite: Christus vor Pilatus (Abb. 25), darüber Halbbögen mit Propheten.

An den Schmalseiten Heilige.



Abb. 23. Vorderseite der kleinen Eingangswange der Nordseite des Magdeburger Gestühls.

Die kleine Ausgangswange der Südseite.

Vorderseite: Christi Einzug in Jerusalem (Abb. 26), darüber Halbbögen mit Propheten.

Rückseite: Abendmahl, darüber Halbbögen mit Propheten.

Schmalseite: Nordseite: Ornamente, Südseite: drei Teufel.

Überblickt man die einzelnen Wangen des Magdeburger Gestühls, so kann man sich der Einsicht nicht verschließen, daß seltsame stilistische Ungleichheiten



Abb. 24. Vorderseite der Ausgangswange der Nordseite des Magdeburger Gestühls.

deutlich erkennbar sind. Man wird an einzelnen Wangen offensichtliche Beziehungen zu denen des Bremer Gestühles zugeben, bei anderen dies aber aufs entschiedenste ablehnen. Zugleich aber wird man auch erkennen, daß diejenigen Wangen, die den Bremern nahestehen, bei weitem in der Überzahl sind und daß es doch scheint,

als habe hier wie dort der gleiche leitende Geist geherrscht. Auf Einzelheiten werden wir noch einzugehen haben. Es sei nur noch vorausbemerkt, daß die genannte kleinere Gruppe der Magdeburger Wangen ihren Stil und ihre künstlerische Herkunft un-

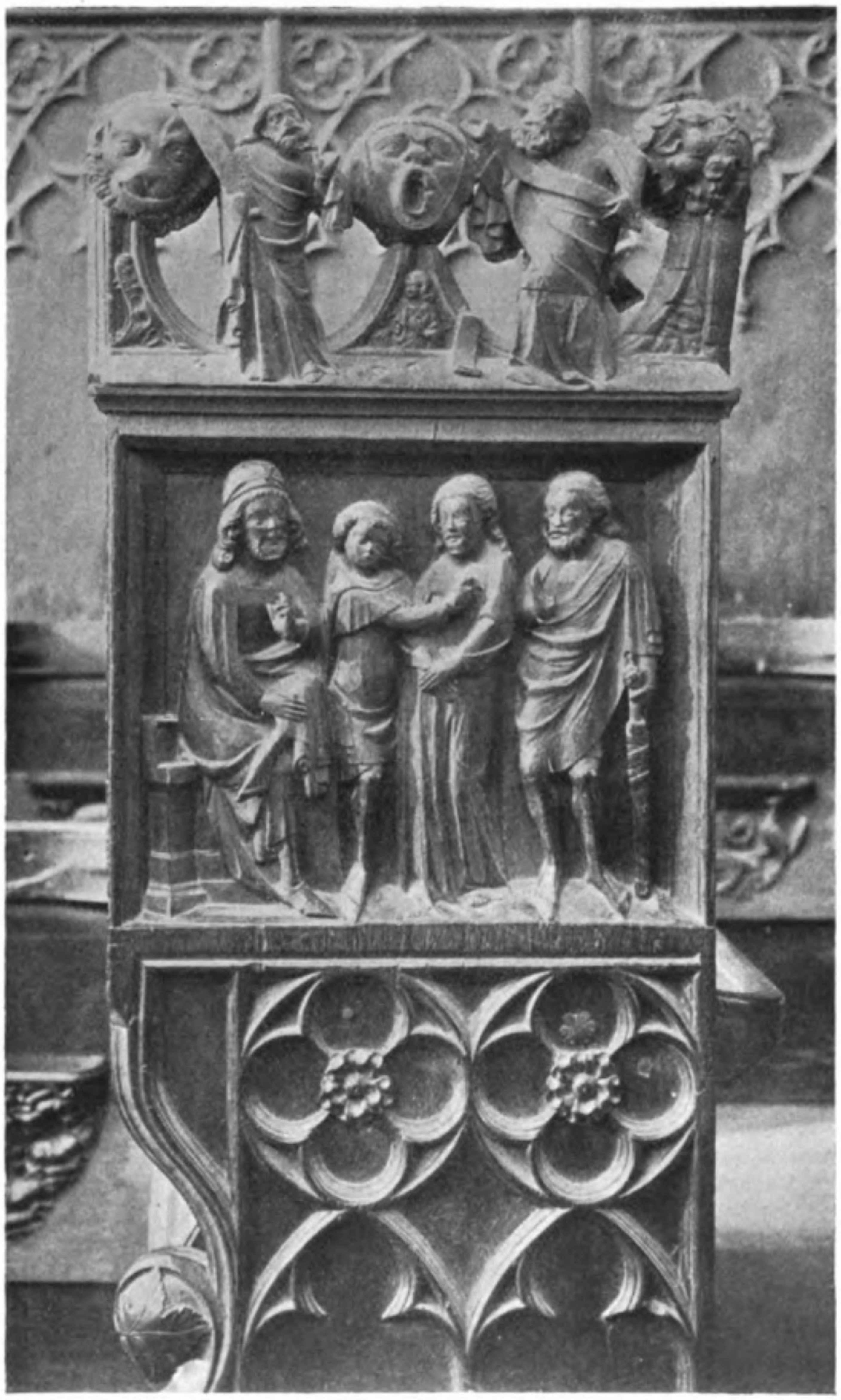


Abb. 25. Rückseite der kleinen Eingangswange der Südseite des Magdeburger Gestühls.

verkennbar verrät. Sie weisen mit aller Deutlichkeit nach Westfalen. Diese Tatsache ist uns sehr wertvoll. Denn einmal ermöglicht sie uns eine Vorstellung von der niedersächsischen Kunstweise um 1400 und dann zeigt sie zur Evidenz, wie andersartig dieser Stil den übrigen Wangen gegenüber ist und bestärkt unsere An-

nahme, in den bremischen, wie magdeburgischen Hauptstücken keine indigene, sondern von anderswo herstammende Stilweise zu erkennen.

Wir wenden uns nun zu einer kurzen Begründung unserer Behauptung von der Übereinstimmung der Hauptteile des Magdeburger und Bremer Gestühles und der niedersächsischen Herkunft einiger Wangen der ersteren.



Abb. 26. Vorderseite der Ausgangswange der Südseite des Magdeburger Gestühls.

Von den sechs alten Wangen des Magdeburger Gestühles weisen die vier kleinen Wangen in ihrem gesamten Reliefschmuck zu den Bremer Wangen direkte Beziehungen auf. Von den beiden großen Magdeburger Eingangswangen zeigen nur die als obere Abschlüsse dienenden Reliefs in den quergelegten Rechtecken und die auf diesen stehenden Propheten Übereinstimmungen mit den Bremer Plastiken.

Was zunächst die Reliefs des rechteckigen Aufsatzes der Magdeburger Eingangs-

wange der Nordseite betrifft, so überzeugt ein Blick auf die beigegebenen Abbildungen von ihren stilistischen Gemeinsamkeiten mit der Wange 2 in Bremen. Von dem gleichen Meister rührt die erste kleine Eingangswange der Evangelienseite her. Wie nahe die Arbeitsweise dieses Künstlers den niedersächsischen Arbeiten steht, beweisen auch die Analogien, die die Reliefs unseres Meisters mit einer Krönung Mariae in Lüneburg[44]) aufweisen. Den Meister der Bremer Wange 5 finden wir als den Verfertiger der zweiten kleinen Wange der Evangelienseite, den der Bremer Wange 4 als den Schnitzer der Magdeburger kleinen vorderen Wange der Epistelseite. Den der Bremer Wange 3 als den Urheber der Magdeburger kleinen Ausgangswange der Südseite und schließlich den Meister der Bremer Wange 8 als den Künstler der Propheten an den Sitzen des Magdeburger Gestühles. Die Beziehungen sind so klar, daß außer den Abbildungen weitere Worte überflüssig erscheinen müssen.

Die Schmalseiten der beiden großen Eingangswangen des Magdeburger Gestühles stehen ganz für sich. Die Männer haben seltsam klobige Nasen, scharfe Falten von diesen zum Munde, kleine geschlitzte Augen und tiefe Furchen in der Stirne. Die Köpfe haben etwas abschreckend Häßliches und zugleich Mißmutiges. Die Frauen sind ähnlich gebildet. Auch an ihnen fällt das unangenehm Übertreibende auf. Für beide lassen sich Analogien leicht in der westfälischen Plastik finden. Ich verweise vornehmlich auf die Figuren in der Kirche zu Schwerte[45]), die die gleichen, eben genannten, Eigentümlichkeiten zeigen.

Steht demnach der Zusammenhang des Magdeburger und Bremer Gestühles fest, und ist es mit guten Gründen wahrscheinlich, daß beide nach den Entwürfen des gleichen Meisters angefertigt sind, so gestaltet sich ein Vergleich der Rathausfiguren mit den Reliefs des Chorgestühles einerseits und ein solcher des Bremer Gestühles mit den Arbeiten der Arler andererseits weit schwieriger. Die Verschiedenheiten des Materials lassen die Tendenzen des entwerfenden Meisters doch nicht in dem Grade herauskommen, wie das bei Arbeiten aus gleichem Stoffe selbst an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten der Fall wäre. Ferner fehlt uns eben als Hauptanhaltspunkt das große Gestühl Peter Arlers in Prag. Mit um es größerem Nachdrucke verweise ich deshalb hier noch einmal auf die Reste des Gestühles der St. Sebalduskirche zu Nürnberg.

Was zunächst die Beziehungen des Gestühles mit den Rathausfiguren betrifft, so gehen wir auch hier aus Achtung vor dem Werte der wenigen gesicherten Nachrichten naturgemäß bei einem Vergleiche von der Tragefigur des nordwestlichen Eckturms des Rathauses mit den Reliefs des Gestühles aus. In der Tat lassen sich hier erstaunliche Analogien finden. Der Kopf Christi in der Kreuzigung (Wange 1) zeigt genau den gleichen Typ wie die der Tragefigur. Wir finden den gleichen kurzen

[44]) Vgl. Führer durch das Museum zu Lüneburg.

[45]) Vgl. A. Ludorf, Bau- und Kunstdenkmäler Westfalens, Kreis Hörde. Münster 1895. Tafel 30.

Bart, die gleiche scharfe Nase, die gleiche Bildung der Augen und Wangen. Namentlich aber auch der Körper ähnelt, zumal wenn man sich ihn bekleidet denkt, dem der Tragefigur sehr. Ferner bestehen auffallende Übereinstimmungen zwischen dem Longinus der Kreuzigung und dem Weisen (Waldmann a. a. O. Abb. 15). Die Stirn, die Nase, der geteilt und scharf zur Seite gestrichene Bart und die Augen mit den dicken Tränensäcken ähneln sich genug.

Wir verweisen ferner auf den Saulus (Relief der Steinigung Stephani auf Wange 3), der unbedingt als eine Porträtfigur anzusprechen ist und überdies Zug für Zug bei dem Kurfürsten von Mainz (Waldmann a. a. O. Tafel 4) wiederkehrt.

Das Signum der Rathausfiguren, nämlich das Streben nach Darstellung individueller Gestalten voll Sonderheit und Eigenart, finden wir am deutlichsten in den sitzenden Propheten der Wangen 8 und 9 wieder. Sie sind von einer solchen Konzentration erfüllt und man erkennt in ihnen so deutlich das künstlerische Wollen, klare, dem Leben entlehnte Vorbilder nachzuahmen, wie wir es eben nur in den Triforiumsbüsten des Domes zu Prag in gleicher Stärke und Art antreffen können.

Es erübrigt sich noch, die Reste des ehemaligen Ratsgestühles (jetzt im Gewerbe-Museum zu Bremen) in den Kreis dieser Betrachtungen zu ziehen, weil ihre Entstehung in die gleiche Zeit wie die der besprochenen Plastiken verlegt werden muß. — Die unbedingte Zugehörigkeit der Reliefs zu denen des Chorgestühles und den Statuen des Rathauses erweist sich als eine so naheliegende, daß jede Ausführlichkeit in der Begründung derselben als überflüssig erscheinen darf.

Erhalten sind nur drei Wangen: eine höhere, von der Bürgermeisterbank stammend, mit dem Relief des heiligen Petrus, eine niedrigere mit dem Relief Karls des Großen und eine gleich hohe mit dem heiligen Paulus.

Die große Wange (Abb. 27) zeigt auf einem glatten Sockel einen von Säulen getragenen Eselsrückenbogen, der mit Krabben besetzt ist und in einer Kreuzblume endigt. In den Zwickeln je zwei Doppelfenster mit spitzen Dreipaßbögen und Vierpaß darüber. Innerhalb des Bogens steht der heilige Petrus auf linkem Stand- und rechtem Spielbein in frontaler Haltung. Er trägt in Hüfthöhe den Schlüssel in der Rechten, die gesenkte Linke ist von dem Gewande verhüllt. Er trägt ein gegürtetes Untergewand, darüber einen mit einer rhombenförmigen Schließe gehaltenen Mantel. Sein Haupt ist von der dreifachen Krone bedeckt.

Darüber befindet sich ein rundbogiger Teil, der an den Seiten von Fialen gerahmt, am oberen Rande durch einen dreiteiligen Kleeblattbogen mit Dreipässen abgeschlossen wird. Innerhalb desselben schweben zwei Engel, die ein Wappenschild mit dem Schlüssel halten. Unter dem Wappen befinden sich zwei gegeneinander-gerichtete Tiere: links ein Löwe, rechts ein Drache. Der obere Aufsatz aus Fialen und fensterähnlichen Gebilden bestehend, ist nur in Resten erhalten.

Die Wange mit dem heiligen Paulus (Abb. 28) ähnelt der vorigen stark. Die



Abb. 27.



Abb. 28.



Abb. 29.

Wangen des Ratsgestühls zu Bremen (jetzt Gewerbe-Museum, Bremen).

unwesentlichen Abweichungen im architektonischen Aufbau sind aus der Abbildung ersichtlich.

Das gleiche gilt von der Wange mit dem Relief des Kaisers Karls des Großen (Abb. 29).

Was nun den Beweis der künstlerischen Gemeinsamkeit mit den Rathausfiguren betrifft, so liegt es nahe, zunächst einmal Analogien des Kaisers mit den ähnlichen Gestalten des Rathauses aufzuweisen. In der Auffassung und Wiedergabe des Körperlichen bieten sich da Beziehungen genug. Die hölzernen Beine mit scharfen, spitzen Knien finden wir genau so bei dem König von Böhmen (Waldmann, a. a. O. Abb. 7); die Behandlung des Leibes, die starke Einschnürung und Wölbung der Brust bei dem Kurfürst von Sachsen (Waldmann, a. a. O. Abb. 7) und die Rahmung der Figur durch den Mantel gleichfalls bei dem König von Böhmen. Auch bezüglich der Bildung der Gesichtszüge lassen sich zu der letzteren Figur des Rathauses die nächsten Analogien aufweisen. Andererseits lassen sich eine Reihe von Berührungspunkten mit den Arlerarbeiten aufweisen, man vgl. die Statue des heiligen Wenzel (Stix a. a. O.), den Herzog Wilhelm Heinrich von Luxemburg an der Triforiumsgalerie (Stix a. a. O.) und den König von der Maßwerksdekoration der Teynkirche, die auch wieder geeignet sind, unsere Hypothese zu stützen.

Wir schließen unsere Ausführungen mit der Wiederholung der Tatsache, daß sich die um 1400 in Bremen entstandenen Plastiken in die allerdings noch nicht abschließend behandelte hanseatische Kunst ebensowenig wie in die noch weit unerschlossenere niedersächsische Kunst einreihen lassen, daß sie vielmehr den Arbeiten der Arler so nahe stehen, daß die Vermutung, ein Mitglied dieser Familie sei selbst dort tätig gewesen, nicht von der Hand zu weisen ist. Als äußerst wichtige Probleme der deutschen Plastik überhaupt erweisen sich aber demnach eine zusammenfassende Darstellung der Kunst und des allseitigen Wirkens der Arler einerseits, die zu bieten ich nicht wage und die auch mehr Zeit und Kraft erfordert, als sie mir zu Gebote stehen, und eine Reihe von Sonderuntersuchungen über die niedersächsische Plastik andererseits.

Was die Tätigkeit der Arler in Bremen betrifft, so dürfen wir uns nicht an der lokalen Distanz von Bremen und Prag stoßen, da über die in ganz Deutschland nachzuweisenden Spuren der Arler ja kein Wort zu verlieren ist und es mehr auf einer Fiktion als auf der tatsächlichen Ausbreitung ihres Betriebes beruht, wenn wir bei Nennung ihres Namens an Prag denken. Prag ist nur eine der vielen, durch die Forschungen Neuwirths, Stixs und anderer uns allerdings am leichtesten faßbaren Orte, in denen wir die Spuren ihres Wirkens erkennen können. Allen ihren Spuren in Niederdeutschland nachzugehen, liegt außer dem Bereiche dieser Untersuchungen. Wenn ich das Gestühl des Doms zu Magdeburg mit in diese Abhandlung hineingezogen und seine Beziehung zu dem Bremer aufgedeckt und die gleiche Urheberschaft nachzuweisen versucht habe, so geschah dies einmal zur Stütze meiner

Untersuchungen selbst, dann aber war gerade hier ein Beispiel gegeben, an dem sich, ganz abgesehen von den stilistischen Übereinstimmungen, die gleiche Erscheinung wie in Bremen, nämlich das Auftreten einer innerhalb der heimischen Kunst als Fremdkörper wirkenden Stilweise dartun ließ. Ähnliches würden Untersuchungen über die Kunst in Braunschweig ergeben, worauf ich den — wie ich hoffe — bald erscheinenden Bearbeiter der großen Arlerkunst doch hier hinweisen möchte.

Die niedersächsische Plastik — nicht zu trennen übrigens von der Malerei — harrt ihrer Bearbeiter noch. Einzeluntersuchungen werden hier nachweisen, daß es diesen Begriff mit Recht gibt, daß diese Kunst eine erstaunliche Höhe besessen und daß sie mehr als Kraft genug gehabt hat, Schöpfungen hervorzubringen, die zu den künstlerisch höchsten der deutschen Kunst überhaupt gehören.

LITERATUR.

Die Gemälde und Zeichnungen von Mathias Grünewald, herausgegeben von **Heinrich Alfred Schmid**, o. ö. Professor für Kunstgeschichte an der k. k. deutschen Universität Prag. Zweiter Teil. Textband. Mit 5 Lichtdrucktafeln und 82 Illustrationen im Text. Straßburg i. E., Verlag von W. Heinrich, 1911.

Dieses höchst notwendige und lang erwartete Buch stellt sich nach Inhalt und Form auf einen hervorragenden Platz in unserer gesamten kunstgeschichtlichen Literatur. Es zeigt, wieviel Positives dem an Tatsachen scheinbar so dürftigen Stoff tiefes Versenken in jedes einzelne Werk des Meisters, genaue Denkmäler- und Quellenkenntnis, zäher Fleiß und scharfsinnige Kombination entlockt. Nichts ist eben so stumm, daß es unermüdlichen und geschickten Fragen nicht irgendeine Antwort gäbe. Seiner Wichtigkeit entsprechend berichte ich ausführlich über den Inhalt.

Das erste Buch beschäftigt sich mit den Personalien und der Persönlichkeit des Meisters. Die Kunst der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis zum Beginn der »romantischen Bewegung« wird charakterisiert. Er fällt bei Dürer in die Zeit der Apokalypse, bei Grünewald tritt er um 1503 hervor. Der Verfasser geht die alten Zeugnisse über Grünewald und sein Werk durch. Der Vorname Mathias (nicht Matthaeus) wird so gut wie festgelegt, dem Familiennamen, besonders in Aschaffenburg und seiner Umgebung und in Nürnberg zu Ende des 15. Jahrhunderts nachgeforscht. Grünewalds Werke zerfallen in zwei Hauptgruppen, die der Bilder von Basel und Isenheim und die der späteren Zeit von dem Aschaffenburger Mariaschneealtar an. Die Frankfurter Tafeln schieben sich vermutlich zwischen den Isenheimer Altar ein, Mauritius und Erasmus und die Aschaffenburger Beweinung sind kurz vor 1525, der Kruzifixus in Karlsruhe zwischen 1519 und 1525 anzusetzen. Einige Holzschnittinitialen in Drucken des Joh. Schöffer in Mainz, die seit 1522 auftauchen, schließt der Verfasser als erster an. Die in Sadelers Stich erhaltene Kreuzigung fällt zwischen 1511 und 1519, die Christuszeichnung in Karlsruhe zwischen die Basler und Kolmarer Kreuzigung, der »höhnende Jude« in Berlin und der Apostel in Wien in die Zeit der Frankfurter Diakone, die Berliner Krönung Mariae später; sie ist vielleicht eine Studie zu Reitzmanns Stiftung, dem Bild in »Uskem«. Die Kopfstudien im Louvre und in Berlin gehören alle zur früheren Gruppe, die Frau in Oxford in die Zeit des Mauritius und Erasmus.

Grünewalds Stil ist der der neuen Kunst seit Ende des 15. Jahrhunderts, während Dürers frühere Arbeiten noch der älteren Richtung entstammen. Seine Gestalten stehen sicher; er ist freier in der Darstellung von Bewegung und Affekt; die Bilder sind auf Gesamtwirkung angelegt und nicht mehr mit unwesentlichen Einzelheiten überladen. Vor allem zeichnet seine Werke aus die weiche Modellierung, die Klarheit in der Anlage der Töne, das leuchtende Kolorit. Der erste Eindruck bei ihrem Anblick sind »klagende Akkorde, flammende und zuckende Linien«. Der Unterschied von Dürer zeigt sich schon in dem Material und der Technik der Studien. Bei Grünewald meist Kreide oder Kohle auf warmtönigem gelblichen oder bräunlichen Papier, das in den Schatten warm durchschimmert

und mit dem kalten Deckweiß und Grau oder Schwarz der Kreide oder Kohle ein Spiel von kalten und warmen Tönen gibt. Bei Dürer statt dessen gewöhnlich die harte Feder und bei Helldunkelzeichnungen regelmäßig kalter Grund. Grünewald erreicht auch einen höheren Grad von Lebendigkeit als Dürer, er gibt feinere Nuancen des Ausdrucks wieder. Dagegen ist bei Dürer die Form bis in alle Einzelheiten durchgedacht, »bei Grünewald läßt die Modellierung fast immer an irgendeiner Stelle aus, so daß der Eindruck einer Verzeichnung entsteht«. »Schon in den Studien verrät sich die stärkere Intuition bei Grünewald, die größere Energie des Denkens und das größere Wissen bei Dürer.« In seinen Gemälden fällt die stoffliche Wirkung, die Modellierung des Nackten auf sowie die Freude an den Erscheinungen des Lichts. Die Gesamtwirkung ist durch Töne bestimmt. Die Farbe dient auch dazu, den Raum zurückzuschieben und endlich zur Verstärkung des Ausdrucks. In der Abschattierung der Lokalfarbe hat er kein System und »er trifft die Wirkung, die er gerade braucht, offenbar mehr von Fall zu Fall . . . auf Grund einer reichen praktischen Erfahrung«. Auch hier zeigt sich, »daß sein Wissen nicht groß war im Verhältnis zu dem Ungeheuren, das er erreicht hat, . . . daß er kein logischer Kopf war.«

Sein Temperament war »äußerst reizbar, wie man nicht anders annehmen kann«, und er war »wahrscheinlich schwer gepeinigt von Angstzuständen, Depressionen und Aufregungen«. Ob er theoretische Kenntnisse in der Perspektive und in der Anatomie besaß, ist sehr fraglich, Von den Formen der Renaissance hatte er, wie an manchen Einzelheiten zu merken ist, wohl Kenntnis, aber er behandelt den neuen Stil mit eigner »Freudlosigkeit«. Indirekt freilich hat die Renaissance auf ihn eingewirkt. Wie er zur Reformation stand oder zu den Antitrinitariern (die Dreiköpfezeichnung in Berlin!) ergibt sich nicht. Manches spricht für seine altgläubige Gesinnung, z. B. sowohl die Vertrautheit mit der mittelalterlichen Symbolik, als auch die Persönlichkeiten seiner Auftraggeber, der Antoniter, Albrechts von Brandenburg, Heinrichs Reitzmann. Vermutlich wurde er nach 1483 geboren, nicht schon um 1469, wie man gemeint hat, ging etwa um 1501 nach Frankfurt und arbeitete dort beim älteren Holbein, mit dem ihn »sowohl Mängel als Vorzüge« verbinden. Beiden fehlt »der Sinn für robuste Männlichkeit«, gemeinsam ist ihnen die mehr »intuitive . . . als bewußte Art, der Natur nahezukommen . ., die klare, dekorative Wirkung der Farbentöne, die Freude an tiefen und leuchtenden Farbenakkorden, der dunkle (dunkelblaue) Hintergrund und einzelne Farben: dunkles, grünliches Blau, Grün, Hellbraun, leuchtendes Zinnober- und Karminrot«. Die leichenhafte Darstellung des Gekreuzigten mit grün angelaufenen Wundrändern ist »bei Holbein vorbereitet« usw. Die Verspottung Christi von 1503 gibt eine Vorstellung davon, wie aus Holbeins Stil der Grünewaldsche hervorgegangen ist. Mit dem Hausbuchmeister hat Grünewald weniger gemein. »Als Geselle könnte er« im Atelier »eines Schongauerschülers gearbeitet haben«. Vielleicht hat er sich in Augsburg als Schüler aufgehalten. Kaum in Nürnberg. »Daß er ein Schüler Dürers im eigentlichen Sinne des Wortes war, ist ausgeschlossen.« Wohl aber hat er sich nach Dürers Holzschnitten und Kupferstichen gebildet. Er war in den Niederlanden (»einen engeren Gesinnungsverwandten besaß er dort an Bosch«); das läßt der große Ruck über Holbein hinaus im Basler Kreuzigungsbild vermuten, noch mehr die Kolmarer und Frankfurter Arbeiten. Die Spuren niederländischen Einflusses zeigen sich zuerst deutlich im Isenheimer Altar. Die Münchner Verspottung läßt sie noch nicht voraussetzen. Die Kreuzigung in Basel ist 1505/7 entstanden und das Bruchstück eines Altarflügels. Die anderen Teile sind verloren. Den Auftrag zu dem Isenheimer Altar hat Grünewald etwa 1508 erhalten. »Die Berührung mit Dürers Kunst . . . . ist nicht ganz spurlos an Grünewald vorübergegangen.« 1514 hat er nach Reitzmanns früherem Testament in Seligenstadt gearbeitet (August Feigel

hat in Seligenstädter Pachtrechnungen in den Jahren 1509—1516 einen Meister Mathes oder Mathis mehrfach erwähnt gefunden). Der in diesem Testament erteilte Auftrag zu einem Hochaltar in »Uskem« (nicht Uissigheim im Bezirk Tauberbischofsheim, sondern wohl Oberissigheim in der Wetterau unweit Hanau) könnte 1514—1517 ausgeführt worden sein. Der Altar sollte als Mittelbild die »Gloriosissima Virgo«, auf den Flügeln die Heiligen Vinzentius und Hieronymus, auf der Predella den hl. Georg zu Pferd haben. Aus 1514 bis 1519 mag die Karikatur im Louvre (?) und die Krönung Mariae in Berlin (?) sowie die von Sadeler gestochene Kreuzigung herrühren. 1517 erhält Grünewald den Auftrag zum Mariaschneealtar, dessen Mittelbild heute in Stuppach ist. Bei dem erhaltenen Flügel (in Freiburg) wird zum erstenmal die Spur eines Gesellen sichtbar. Die Jahre nach 1519 scheint der Maler in Mainz zugebracht zu haben. Es entstehen die (verlorenen) Bilder für den Mainzer Dom. 1524/5 ist er in Halle und malt das Mauritius- und Erasmusbild, vielleicht auch die Aschaffenburger Beweinung. »Das Enthusiastische, Überschwängliche der früheren Zeit hat nachgelassen«, ebenso die Reminiszenzen an Dürers Stil. Er verwendet jetzt Renaissanceformen. Die plastische Wirkung der Figuren steigert sich. Zwischen 1529 und 1530 ist er gestorben. Von Schülern nennt Sandrart den Grimer. Ein Schüler muß die Anbetung der Könige auf dem Flügel des Mariaschneebildes und die Heiligen Georg und Martin in Aschaffenburg gemalt haben, ein anderer das Bild in Aachen.

Das zweite Buch hat es mit Grünewalds Werken im einzelnen zu tun. Von dem frühesten, der Verspottung Christi in München, gibt es zwei alte Kopien, eine aus 1603 oder 1605 bei Justizrat Laaff in Wiesbaden, eine spätere in der Zeichenakademie zu Hanau [1]). Das bei der Reinigung der Tafel verschwundene Datum 1503 war nicht ursprünglich, entspricht aber ungefähr der Entstehungszeit. »Das Bild bestätigt den Zusammenhang mit der Augsburger Kunst, läßt auch Einflüsse von Dürer voraussetzen, aber schließt es zugleich aus, daß Grünewald dessen Schüler gewesen ist.« »Auch der Faltenwurf erinnert an Holbein.« Den Fortschritt über Holbein hinaus hat Grünewald wohl »in erster Linie dem Studium der Stiche und Holzschnitte Dürers zu verdanken«. »Niederländische Einflüsse sind in diesem ersten Bild Grünewalds nicht zu entdecken.«

Die Kreuzigung in Basel war vermutlich der obere Teil der Innenseite eines linken Altarflügels. Die Bilder der Diakone Cyriacus und Laurentius bildeten mit den (nach Sandrart dazu gehörigen jetzt verschollenen) Tafeln der hl. Elisabeth und des hl. Stephanus die zwei festen Flügel des Helleraltars. War er geschlossen, so zeigten sich in ihrer Mitte vier Tafeln eines Dürerschülers gleichfalls grau in grau (drei davon noch in Frankfurt), die die Außenseite der beweglichen Flügel bildeten. Daß kein eigener Altar Grünewalds in der Dominikanerkirche bestanden haben kann, ergeben namentlich auch Heinrich Weizsäckers Forschungen (die hoffentlich bald veröffentlicht werden). Nach Sandrart hätten die zwei Tafeln das Datum 1505 getragen. Sie sind jedenfalls vor dem Kolmarer Engelkonzert entstanden und in der Tat vielleicht noch früher als 1509.

Die Gemälde des Isenheimer Altars. Der Verfasser gibt einen Abriß der Geschichte des Johanniterordens und der Isenheimer Präzeptorei. Bis 1490 war dort Johann von Orliac aus Savoyen Präzeptor; ihm folgte der Italiener Guido Guersi, der 1516 starb. Bei der Beschreibung der Kirche streift Schmid auch die Altäre Schongauers und Wechtlins, die sich ehemals dort befunden haben und die Schnitzereien des Grünewaldschen Altars,

[1]) Zur Anm. 1 Seite 62 sei mir eine kleine Berichtigung gestattet: Nur die Auffindung der alten Kopie bei Justizrat Laaff und die Mitteilung ihrer Provenienz fällt mir zu Last, die Feststellung der Wappen aber verdankt man Herrn Dr. Hensler.

deren Hauptfiguren vermutlich 1505—1508 von dem Straßburger Niklaus von Hagenau ausgeführt worden sind. Vielleicht ist der Altar bei ihm bestellt worden, so daß Grünewald in seinem Auftrag und sozusagen in seiner Werkstatt gearbeitet hat. (Kein Werk dieses großen Bildschnitzers ist die kleine Antoniusfigur; die Zeichnung in Basel — Handzeichnungen Schweiz. Meister III 47 — kein Entwurf dazu, sondern ein Kopie nach ihr.) Der Isenheimer Altar stand stets, außer in der Biedermeierzeit, in hohem Ansehen und war ein begehrter Gegenstand der Kunstliebe deutscher Fürsten. Die Rekonstruktion des Altars, die im ganzen mit Fritz Baumgarten übereinstimmend vorgenommen wird, bereitet eine topographische Untersuchung über die Kirche vor. War der Altar ganz geöffnet, so sah man in der Mitte den Schrein mit den Schnitzereien, links und rechts auf den inneren Flügeln die Einsiedlerbilder. Schloß man die inneren Flügel, so zeigte sich als doppelgroßes Mittelbild die Marientafel mit dem Engelkonzert, links und rechts davon die Verkündigung und die Auferstehung. Schloß man auch die äußeren Flügel, so erschien die große Kreuzigung und es wurden nun links und rechts von ihr die feststehenden Flügel mit Antonius und Sebastian sichtbar. Wurde die Predella mit der Beweinung Christi geöffnet, so sah man die geschnitzten Halbfiguren Christi und der Apostel. Neben dem Thron des Antonius befanden sich die kleineren Figuren eines Hirten mit einem Schwein und eines Bauern mit einem Hahn. Diese fehlen jetzt am Altar, ebenso wie fast alles vom Aufbau und der dekorativen Ausrüstung. Die Bilder werden in folgender Reihe entstanden sein: Kreuzigung, Verkündigung, Auferstehung, Madonna mit Engelkonzert — diese schon 1508 und 1509 —, Antonius, Sebastian, Einsiedlerbilder, Predella; die letzteren wohl 1510 und 1511. Der Verfasser geht die einzelnen Bilder durch, untersucht insbesondere aufs genaueste den Erhaltungszustand und die im Lauf der Arbeit vorgenommenen Änderungen, deren Spuren noch erkenntlich sind. Bei der Beweinung wird die hohe koloristische Qualität gerühmt. »Jeder Fleck wirkt hier als Farbe, stumpfe und schwärzliche Töne fehlen ganz.« Die »Aussicht in das Flußtal...erinnert nicht nur in der Farbenwahl, sondern selbst in der Pinselführung etwas an Velazquez und Manet«. »Die Grablegung... ist heute das farbenschönste unter allen erhaltenen Werken Grünewalds«. Die Heiligen der zwei festen Flügel waren ursprünglich wohl »in Steinfarbe geplant«. Beim hl. Antonius zeigt das Pilasterkapitell und der Ring am Stab unter der Hand des Heiligen Renaissanceform. Für die Bewegung des Sebastian werden die möglichen Vorbilder aus der italienischen und antiken Kunst durchmustert. Vielleicht ist die Armhaltung und Beinstellung nach einer Figur aus Mantegnas Triumphzug Caesars kopiert, da Heinrich Reitzmann von Aschaffenburg einen »Triumphzug Caesars« besaß (»item triumpha Cesaris hangen An der wandt«). Die Gestalt selbst »macht den Eindruck eines Selbstbildnisses«. Die Bilder der zweiten Reihe stellen die Menschwerdung Christi dar; »in der Mitte die Geburt Christi selber, links die Verkündigung, wo der Geist herabkommt, rechts die Auferstehung, wo das Fleisch wieder Geist ward« (wie auch H. Koegler). Die Geburt ist teilweise ganz vortrefflich erhalten. Die jugendliche weibliche Gestalt auf dem Engelskonzert ist Maria, nicht wie Friedrich Schneider will, die anima fidelis. Sie scheint zu knien und schwanger zu sein (K. v. Lange und Franz Bock). Es ist der alte Bund, durch den tempelartigen Prunkbau symbolisiert, die Verheißung, neben dem neuen Bund, der Erfüllung. Im übrigen hat Friedrich Schneider auf die mittelalterliche Symbolik und Hymnendichtung als Erkenntnisquelle mit Recht hingewiesen. Die Statuetten an dem Bau sind die Heiligen des alten Bundes, die auf die Erlösung harren, der »Gegenstand des Reliefs vermutlich Melchisedek und Abraham«. So wird weiter jeder Bestandteil und jedes Attribut erklärt. Die betende Jungfrau Maria hat wohl »das am meisten durchgeistigte Gesicht« von allen »im ganzen erhaltenen Werk

des Künstlers«. Der Gebirgszug auf der »Maria im Rosengarten« erinnert etwas an die Vogesen bei Bollweiler, die Formation aber mehr an die bayrisch-schwäbischen und oberbayrischen Alpen, »wo Altorfer, Huber und in seiner Jugend Cranach tätig war. Vielleicht ist auch Grünewald dort gewesen.« Auf dem Engelkonzert erinnert der Bau an das Nordportal des Münsters zu Thann, im einzelnen noch mehr an das 1495 auf 1500 entstandene Laurentiusportal des Straßburger Münsters, den Vorbau vor dem nördlichen Querschiff. Den Musikinstrumenten der Engel wird ein längerer kenntnisreicher Exkurs gewidmet, aus dem sich ergibt, daß Grünewalds Geige einen sehr modernen Typus hat, nämlich einen, der erst 20 Jahre später allgemein üblich wurde. Bei der Verkündigung weist der Verfasser darauf hin, wie hier »durch leuchtende Farbe Raum erzeugt ist«. Die empirisch so überzeugende Linienperspektive ist nicht ganz richtig. Die Bilder und die Statuen der dritten Reihe beziehen sich auf den Ordensstifter Antonius. »Das Einsiedlerbild schildert die Natur mit einer Inbrunst, die nur der empfindet, der die Leiden« der »reizbaren Naturen kennt, jene Leiden, vor denen die schöpferischen Geister aller Jahrhunderte in die Einsamkeit geflüchtet sind«. Das Gebirge auf dem Einsiedlerbild sind die hohen Vogesen, etwa Hochtäler in der Gegend der Schluchtstraße, das auf der Versuchung des Antonius gleicht etwa der Seekanzel am weißen See. Auf dem letzteren Bild ist der Christus in den Wolken später hineingemalt, der Engel verdächtig. Das Gesicht des Antonius auf dem Einsiedlerbild trägt die Züge des Ordenspräzeptors Guido Guersi, dessen Wappen an seinen Sitz gelehnt ist. Der Verfasser erklärt dieses Bild als die »reifste Schöpfung des ganzen Zyklus«. Die Bildwerke, Antonius zwischen Hieronymus und Augustinus, stehen in ihrem verhaltenen Pathos im wirksamsten Gegensatz zu der Malerei. Von den Halbfiguren der Predella rührt nur Christus vom Meister der großen Statuen her.

Der Altar der Schneekapelle in Aschaffenburg ist von den Kanonikern Kaspar Schanz und Heinrich Reitzmann (Retzmann) gestiftet worden. Der letztere hatte schon 1513 testamentarisch Geld für ein Gemälde mit dem Schneewunder ausgesetzt. In einem Testament von 1514 spricht er vom Magistro Matheo in Selgenstat (Seligenstadt am Main zwischen Hanau und Aschaffenburg) und gibt 1515 ein Buch zur Förderung des Maria-Schneefestes heraus. 1517 stiftet er 25 fl. für das Bild, das der Magister Matheus malen soll. 1519 ist seiner Inschrift nach der Altar vollendet. Erhalten sind an Ort und Stelle von dem Altar nur zwei von einem Schüler gemalte Flügeltafeln mit den Heiligen Georg und Martin. Sie bedeckten vielleicht einst die Rückseite des Altarrahmens. Das Mittelbild befindet sich in Stuppach, der eine Flügel in der Städtischen Sammlung in Freiburg [1]). Dieser war früher in Schleißheim, ist aber auf Grund des Gutachtens einer Künstlerkommission, der W. v. Kaulbach und Friedr. Voltz angehört haben, mit etwa 2000 anderen Bildern (ein Dürer war darunter) 1852 versteigert worden. Der andere Flügel ist verloren. Zur Zeit der Säkularisation war Gegenstück eine noch in Schleißheim vorhandene »Maria Einsiedel«, Maria auf dem Throne mit Heiligen. Das Mittelbild war früher gemalt als die Flügel und der Altar zuerst wohl nicht als Flügelaltar beabsichtigt. Das Gesicht der Madonna und die Luft ist stark übermalt. Die Kirche im Hintergrund gibt Motive der Südseite des Straßburger Münsters wieder; »die Natur ist .... mit einer beschaulichen Liebe geschildert..., die man Grünewald sonst nicht zutraut.« Das Bild ist »ein deutlicher Fingerzeig, daß Grünewald über Register verfügte, die uns heute fast gänzlich unbekannt sind«. Auf dem erhaltenen Flügel, der Gründung von St. Maria Maggion, stellt das Gebäude im Hinter-

[1]) Der Genauigkeit wegen vermerke ich, daß die am 26. Sept. 1904 verstorbene letzte Besitzerin, die der Stadt Freiburg das Bild gestiftet hat, nicht die Tochter, sondern die Schwester des Vorbesitzers Dr. Rudolf Thiry war.

grund links den alten Lateranpalast, rechts die Kirche vor. »Erstaunlich ist... die Zartheit in der Abstufung der Farben und die räumliche Wirkung des Bildes.« Die Rückseite mit der Anbetung der Könige rührt von einem schwächeren Künstler der jüngeren Generation her, wohl demselben, der die noch in Aschaffenburg befindlichen zwei Heiligen gemalt hat.

Die (1674 oder 1729) verbrannte Kreuzigung, ehemals im Besitz Herzog Wilhelm V. des Frommen von Bayern, die Sadeler gestochen hat, scheint gemalt worden zu sein, während Grünewald in Aschaffenburg war. Ist die (nicht unmittelbare) Kopie bei Freiherrn v. Cramer-Klett eine Nachahmung aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts? Eine andere Kopie in Basler Privatbesitz. Die von Oskar Eisenmann (nicht Otto E., wie es im Buch heißt) entdeckte Tauberbichofsheimer Kreuzigung ist wohl nach 1518, wenn nicht gar — was weniger wahrscheinlich ist — nach 1525 entstanden; die Beweinung Christi in Aschaffenburg nicht vor 1518, da Albrecht von Brandenburg darauf als Kardinal erscheint und nicht viel vor 1525, vielleicht in 1525 selbst. Sie könnte aus der Stiftskirche in Halle stammen.

Sicher dorther stammen die Heiligen Mauritius und Erasmus und sind zwischen 1520/21 und 1525, vermutlich kurz vor Herbst 1525 gemalt. Fast alles darauf, was als Gold wirken soll, ist mit Blattgold untermalt. »Die Art, wie die Hauptfigur durchmodelliert ist, stellt alles frühere in den Schatten, und in dieser Hinsicht ist das letzte Bild auch das höchste, was der Künstler geleistet hat.«

Grünewalds Zeichnungen sind wohl alle mit weicher Kreide, nicht mit Kohle ausgeführt, wie auch Sandrart berichtet. Die erst vor kurzem von Koelitz entdeckte Kruzifixus-Zeichnung in Karlsruhe stammt aus Basel. Sie scheint für die Tauberbischofsheimer Kreuzigung noch einmal verwertet worden zu sein. Die ähnliche Zeichnung in Basel ist Kopie darnach, die andere Zeichnung in Basel vermutlich eine Kopie nach dem Gekreuzigten in Kolmar. Die drei karikaturenartigen Köpfe in Berlin sind so zusammengefügt, wie es für die Darstellung der Dreifaltigkeit üblich ist. Die Studie zur Krönung Mariae könnte für die von Reitzmann aufgetragene »Gloriosissima Virgo« in »Uskem« 1514 gedient haben. Die auf der Rückseite befindliche Maria mit zwei Kindern scheint ein Mittelglied zwischen Kolmar und Stuppach. Das Blatt mit dem singenden Engelskopf hat auf der Rückseite einen bartlosen Kopf, eher den eines Mannes als einer Frau.

Der von Jaro Springer entdeckte »eifernde Jude« aus Grünewalds früherer oder mittlerer Zeit ist glatter, als die Studien zum Isenheimer Altar.

Die Gewandstudie zu dem Einsiedler Antonius in Dresden scheint später, als die ähnliche Studie in Göttingen. Die Rückseite mit der Studie zu den Händen und dem Unterarm des Sebastian fügt sich an die Göttinger Armstudie an. Bei den zwei Studien zu dem verschollenen Bild der Verklärung Christi erinnert das Gewand an Kulmbach. Die eine stellt Petrus, die andere Jakobus (?) dar. Das sog. Selbstbildnis in Erlangen ist ganz überarbeitet, das Exemplar in Kassel Kopie.

Die Gewandstudie zum Antonius der Sammlung Ehlers in Göttingen zeigt die Züge des Guido Guersi, die Armstudie ebendaselbst weicht etwas vom Gemälde ab. Die betende Frau in Oxford trägt die Bezeichnung »(M)athis« von Grünewalds Hand. Die übrigen Schriftzüge sehen Uffenbachs Handschrift ähnlich. »Vermutlich aus dem dritten Jahrzehnt, also aus der Mainzer Zeit.« Die »lächelnde Frau« im Louvre galt bis vor kurzem als Dürer. Die Schergenstudie ebendaselbst steht stilistisch der Verspottung Christi von 1503 nahe. Der »stehende Heilige« der Albertina ist der Berliner Krönungsstudie nahe verwandt.

Von Holzschnitten könnten für Grünewald die Initialen D E F G I L R S des seit 1522 bei Schöffer in Mainz auftauchenden Alphabets in Anspruch genommen werden.

Kopien nach verschollenen Werken: Der Frauenkopf in Basel; die drei nackten Frauen mit Kindern in Erlangen (oder eher nach Gerung?); der Holzschnitt mit der Madonna auf Wolken der Sammlung Lanna?

Verschollene Werke: Drei Passionsbilder (die zu der Basler Kreuzigung fehlen); Christus vor Kaiphas oder vor Pilatus oder der Ecce homo (aus dem Berliner »eifernden Juden« zu schließen); die Heiligen Elisabeth und Stephan (Ergänzung der Frankfurter Diakone); die Verklärung Christi (nach Sandrart; ehemals in der Frankfurter Dominikanerkirche); die »Gloriosissima Virgo« mit Vinzenz und Hieronymus (Testament Reitzmanns); die Kreuzigung des Herzogs Wilhelm von Bayern; der Gegenflügel zu dem Mariaschneebild (vielleicht der Traum des Patriziers Johannes?), auf der Rückseite die Maria mit dem Kind aus einer Anbetung der Könige; die drei Mainzer Altäre, vermutlich aus den zwanziger Jahren, nämlich die Madonna mit Heiligen, ein blinder Einsiedler, der auf dem zugefrorenen Rhein erschlagen wird (es war vielleicht ein für die Lambertskapelle des Mainzer Doms bestimmtes Martyrium des Bischofs Lambert von Lüttich) und ein Altar mit unbekannter Darstellung; endlich der von Sandrart erwähnte Apostel Johannes in Rom und »etliche Tafeln« der Sammlung Spiring von Nordtholm im Haag. Von Zeichnungen sind verschollen: Der Band mit Studien, der bei Grimer, dann Uffenbach und zuletzt Schelckens war; eine Anzahl Blätter der Sammlung Gottfried Winckler, Leipzig, versteigert 1815 (ihr entstammen die Zeichnungen in Göttingen und Dresden) und ein Selbstbildnis des »Hans Grünewald in Feder«; schließlich 20 Blatt des Auerbachschen Kabinetts in Basel (vielleicht die Baldungkopien der Basler Sammlung?).

Schulwerke: Das Bild der Erlösung und Rechtfertigung im Aachener Museum, eine Zeichnung der Albertina »Christus am Ölberg« (von Grimmer?).

Mit Unrecht zugeschrieben von Bildern: Die Auferstehung Christi in Basel (Art Altdorfers), der Dominikusaltar in Darmstadt (aus »dem weiteren Schulbereich Schongauers«), die Versuchung des hl. Antonius, Köln (»vom Meister des Dominikusaltars«; Hermann Kienzle), das jüngste Gericht, Nürnberg (nicht im Kolorit, aber in der Zeichnung und den Typen sehr mit dem Aachener Bild verwandt), Martinus und die Bekehrung Pauli in Freising (etwa 1550/75). Von Zeichnungen: Kopf einer alten Frau, Sloane-Sammlung (»Dürer näher als Grünewald«, nach Bayersdorfer von Grünewald), eine Kohlenzeichnung mit der hl. Katharina und der hl. Barbara im British Museum (Bayersdorfer: Grünewald; »Dürer sehr nahe stehend«).

Es folgt der Abdruck schriftlicher und gedruckter Quellen. Besonders erwünscht sind die verschiedenen Isenheimer Inventare. Endlich eine Übersicht über die neuere Literatur.

Vielleicht läßt der Bericht wichtige Vorzüge des Buches wenigstens ahnen: seine Genauigkeit, seine Methodik, seine glänzende Technik, seine Sachlichkeit und Kaltblütigkeit (die gerade Grünewald gegenüber nicht immer zu bewahren ist). Vielleicht macht er auf einige hervorragenden Parteien aufmerksam, auf die Darstellung und Analyse der koloristischen Stilelemente, die Durcharbeitung des ganzen exegetischen Stoffes, die Rekonstruktionen der Altarwerke; dann namentlich die Antithese Grünewalds und Dürers, die dem Verfasser dazu dient, die Persönlichkeit Grünewalds aus dem Raum herauszuheben und seine Physiognomie durchzumodellieren; und anderes.

Es ist, glaube ich, nicht nötig, im einzelnen zu verzeichnen, wo über Grünewald und seine Werke Meinungsverschiedenheit mit anderen Forschern besteht, besonders da der wesentlichste Dissens, der mit Franz Bock, sozusagen durch grundsätzliche Anschauung und Temperament sich bedingt. Dem Berichterstatter selbst fällt es zur Last, Grünewald

einst allzu nah an Dürer herangezogen zu haben. Ich habe es mehrfach ausgesprochen und möchte es wiederholen: mein Hauptirrtum war wohl, daß ich die Dresdner Schmerzen Mariae, die Dürer außerordentlich nahe stehen (und die ich schon vor H. Roettingers anregendem Wechtlin-Aufsatz nebst einer Reihe anderer Werke diesem Straßburger Dürergänger zuschrieb — W. v. Seidlitz hat es vermutungsweise noch viel früher und wohl als Erster getan —), in meinen »Grünewald-Studien« mit den Darmstädter Bildern zusammengeworfen habe. Sie sind sich sehr verwandt, rühren aber von verschiedenen Urhebern her. Allerdings gehe ich nicht so weit, eine Schülerschaft Grünewalds zu Dürer für vollkommen »ausgeschlossen« zu halten. Es läßt sich, auch nach dem Stand der heutigen Forschung, für Grünewalds Anfänge eine Abhängigkeit von Dürer vermuten, aber die Gradesnähe der Konsanguinität ist freilich nicht zu erweisen. Selbst Schmid gießt etwas Wasser in seinen Wein, indem er Grünewald durch Dürers graphische Werke beeinflußt findet.

Das psychologische Grünewaldproblem scheint zuerst schwerer, als es in der Tat ist. Wir haben die Lösung, wenn wir den Mann und wenn wir die Zeit betrachten. Beide sind höchst nervös. In dem sehr musikalischen Künstler stecken Hamletzüge und darum ist er am Ende so deutsch und uns so teuer. Schmid selbst hat an manchem Ort fein und verständnisvoll seine Seele charakterisiert.

Nun die Zeit. Dem Anbruch des neuen Zeitalters gehen in Deutschland zu Ende des 15. Jahrhunderts Stürme voraus, die das Innerste der Menschheit von Grund aus erschüttern. Das heilsgewisse Mittelalter endigt qualvoll und zwiespältig zum Teil infolge des individualistischen Grübeltums der Mystiker. Die leise anhebende Kritik nagt unterirdisch an allem vorher als sicher erkannten und für fest gehaltenen. Die Sehnsucht nach dem Heil, nach der Erlösung aus dem Wust und den Sünden der Welt vermindert sich nicht, verstärkt sich eher durch den in der eignen Seele erstehenden Gegner, der die Möglichkeit des Heiles und sogar schon die Wichtigkeit des Heilsverlangens in Frage stellt, zu einer wahren Not. Der Kampf zwischen dieser bohrenden Heilsungewißheit und der inbrünstigen Heilssehnsucht bildet die psychische Signatur des ausgehenden Mittelalters und hat auch der Person und der Lehre Luthers ihre elementare, alle Haften und Bande sprengende Kraft verliehen. Deutlich zeigt sich die Seelennot im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts im Stoffkreis und im Pulsschlag der Kunst, hier an der furchtbaren Erregtheit und den jähen Gefühlsintervallen und Temperamentsstürzen, dort in der Neigung zu Leidensszenen. Schienen früher in der künstlerischen Darstellung Passion und Martyrien nur ein kurzer Durchgang zur Glorie, galten die Leidens- und Marterwerkzeuge fast nur als die überlieferten Attribute des verklärten Heilandes und seiner Heiligen, so frönt jetzt die Kunst immer mehr dem Selbstpeinigungsdrang der Menschheit und kann sich mit der Schilderung der Qualen des Schmerzensmannes und seiner Blutzeugen nicht genug tun, und sie nutzt die neuen künstlerischen und technischen Errungenschaften mit Eifer dazu aus. In dieser Liebe zu Passions- und Marterbildern geht Deutschland der italienischen Kunst um beinahe ein Jahrhundert voraus. Erst die mit und nach dem Tridentinum einsetzende Gegenreformation führt dort zu einer ähnlichen Stoffen zugewandten Sinnesart und die Malerei des Tintoretto, des Greco, der Caracci und ihrer Nachfolger ergibt sich der Darstellung der Wunder und Ekstasen, der Passionen und Martyrien.

Die tiefste, eine geradezu dämonische Wirkung auf den Beschauer übt Grünewald durch die Wahrhaftigkeit seiner Kunst aus. Neben seinen Bildern erbleichen alle anderen zum Schauspiel, bei dem man den hinter der Bühne tätigen mehr oder weniger geschickten oder sorgfältigen Regisseur merkt. Das gibt es bei Grünewald nicht. Er scheint nicht den

Vorhang vor einem Bild des Lebens, sondern vor dem Leben selbst wegzuziehen. Es mag etwas von Shakespeare in ihm sein, von Schiller aber kein Gran.

Wo stammt er her? Das zweimal so selbstverständlich dem Namensmonogramm beigefügte N muß doch auf einen sehr geläufigen Ortsnamen deuten. Immer wieder winkt die Lesung »Nürnberg«, wo eine vielgliedrige Plattnerfamilie Grünewald gelebt hat, die auch nach Würzburg reicht. Ein älterer Grünewald, Hans des Namens, ist 1503 mit Hinterlassung einer zahlreichen Familie aus zwei Ehen gestorben. Man würde damit gern Grünewalds Kenntnisse und Erfahrung in der Darstellung von Waffen, Rüstungen, auch von Edelmetallgerät zusammenreimen. Aber mit dem allem ist wenig gewonnen.

Die Frage nach seiner künstlerischen Herkunft bliebe auch dann noch offen.

Der Verfasser beantwortet sie mit dem Hinweis auf den älteren Holbein und auf Augsburg. Ich gestehe, daß mir das nicht ausreicht. Bevor ich das Münchner Bild der Verspottung Christi kannte, so daß die Basler Kreuzigung noch als Grünewalds erstes sicheres Gemälde galt, war es mir leichter, nach Schmids Vorgang in dem älteren Holbein (dessen persönliche Person übrigens noch aus Werkstatt und Umgebung herauszuschälen wäre) den eigentlichen Lehrer Grünewalds zu sehen. Und daß Grünewald ihm recht beträchtliche Anregungen verdankt, unterliegt auch jetzt noch keinem Zweifel für mich. Aber man muß einräumen: Die Auffindung der »Verspottung Christi« war eine starke Konzession des sogenannten Zufalls an die Vertreter der dürerischen Herkunft Grünewalds. Daß das Bild aus 1503, wenigstens nicht aus späterer Zeit herrührt, ist gewiß. Es zeigt nun, daß Grünewald, wenn er um 1501 (vermutlich!) mit dem Holbeinschen Werkstattsbetrieb in Frankfurt zusammengetroffen ist, einen bereits zum Holz gereiften Kunstcharakter mitbrachte. Die einigen Holbeinzüge in der Verspottung nennen ihren Stil nicht. Die Wiesbadener Kopie sah ich, kurz bevor das Urbild auftauchte, flüchtig bei ihrem Besitzer. Wechtlinisch? meinte er. Ein Dürernachfolger, erwiderte ich. Ein hervorragender deutscher Kenner, Ordinarius der Kunstgeschichte, rief gleichfalls, wie mir in München erzählt wurde, vor dem Urbild aus: Wechtlin! Das alles beweist natürlich nichts, außer daß der erste Eindruck des Münchner Bildes den Gedanken an Dürers, nicht an Holbeins Kreis aufruft. Schmid gibt übrigens selbst wie gesagt, zu, daß Grünewald Dürers Holzschnitte und Stiche studiert habe und spricht von seinen dürerischen Reminiszenzen. Ob das ausreicht, um eine in Rhythmus und Bewegung so ganz von Dürers Geist erfüllte Figur stilkritisch zu erschöpfen, wie den vom Rücken gesehenen Schergen, lasse ich dahingestellt. Er ist der vollbürtige Bruder des von G. Pauli neulich veröffentlichten Dürerschen »Zimmergesellen«, Die ganze Linie des Bildes hat etwas Federndes, einen metallischen Klang, wie er den Franken, auch den Rheinfranken, und namentlich Dürern, aber nimmermehr dem in der Linie spröden, trockenen Holbein d. Ä. eigen ist. Auch der breitere, zum Teil durch die Gewänder von schwerem Wollenstoff bedingte, an Transversalen nicht arme Faltenstil scheint mir von dem wesentlich vertikal verlaufenden System Holbeins mit den langen wenig unterbrochenen spitz zulaufenden Röhrenfalten ziemlich abzuweichen. Selbst die Farbe geht nicht allzunah an Holbein heran, an Dürer freilich noch weniger. Nur die Anordnung ist holbeinisch. Holbeins Flachräumigkeit vor tiefdunklem Grund scheint auf Grünewald besonderen Eindruck gemacht zu haben. Daß die dürerischen Züge in der Physiognomie des Bildes sich bloß aus dem Studium der Werke ohne persönliche Berührung mit dem Meister hätten ergeben können, will mir nicht recht einleuchten. Aber gleichviel, den Gesamtcharakter der Verspottung Christi schätze ich nicht schwäbisch und holbeinisch, sondern fränkisch mit einem kräftigen Tropfen mittelrheinischen Eigenwuchses (der bartlose Rundkopf rechts mit dem Küfer- oder Kellermeistertypus!). Sehr viel hol-

beinischer gibt sich in Anordnung und Farbe der einige Jahre spätere Gekreuzigte in Basel. Er hat auch die sonore Linie verloren.

Freilich würde ich mich bedenken, mit Franz Bock das Verhältnis umzukehren und den Holbein zu Grünewalds Nachgänger zu machen. Das wird chronologisch übrigens nur möglich, wenn man Grünewalds Geburtsjahr viel früher ansetzt, als es Schmid tut, nicht gegen 1483, sondern gegen 1470. Und in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts könnte Grünewald in der Tat geboren sein. Geht man nicht gerade aus von der Vermutung, daß Grünewald um 1501 zu Holbein als junger Gesell gekommen sei, was mir eben nicht wahrscheinlich dünkt, so bleibt das Geburtsdatum ziemlich offen. Der Reifegrad der Verspottung Christi, für die 1503 den terminus non post quem bildet, spricht eher für ein früheres Geburtsjahr. Andere Daten sprechen nicht dagegen. Erkennt man in dem Kolmarer Sebastian, wie es Schmid mit mir tut, ein wirkliches Selbstbildnis und läßt man mit ihm das Bild 1510/11 vollendet sein, so kann man, scheint mir, das Geburtsjahr kaum nach 1475 ansetzen, denn der Sebastian macht den Eindruck eines zum mindesten 35 jährigen Mannes. Wären also die Jugendbilder Grünewalds doch noch zu suchen? Jedenfalls gehört die Gruppe der Schmerzen Mariae in Dresden nicht dazu, glaube ich. Was aber die Mitarbeiterschaft an den Darmstädter Bildern angeht, so lehne ich es nicht ab, mit mir handeln zu lassen.

Es müssen zwei, wenn nicht drei Maler an den Darmstädter Passions- und Dominikusbildern beschäftigt gewesen sein. An der Gefangennahme Christi hat ein sehr sensibler Mann gearbeitet, der bei dem Dürerkreis (vgl. den später von Schäufflein in einem Holzschnitt des Speculum Passionis verwerteten Knecht Malchus) und bei dem sog. Hausbuchmeister (vgl. den Christustypus mit dem auf den Altarflügeln bei Herrn Weihbischof Justus Knecht in Freiburg) Anleihen gemacht und dazu etwas ganz Neuartiges, Kopfkarikaturen, die an Lionardo und an Bosch anklingen, hereingebracht hat. Beauftragt war vermutlich ein älterer Künstler von Ruf, der verschiedenartige Gesellen hatte, stumpfe und bewegliche. Früher habe ich für den Auftraggeber irrigerweise ein Dominikanerkloster gehalten und an Wimpfen gedacht. Es war aber wohl ein Dominikanerinnenkloster. Auf dem Tod des hl. Dominikus kniet als Stifterin eine Nonne in der Ordenstracht mit dem Spruchzettel »O pie pater dominice, velis mihi in hora mortis praesens esse«. Der Besteller wäre also in einem Dominikanerinnenkloster des jetzt hessischen Gebietes zu suchen. Der Schergenkopf im Louvre steht dem Prinzipalmaler der Darmstädter Bilder ungefähr ebenso nahe als dem offiziellen Grünewald. Man wird um Ösen für die Darmstädter Bilder im Werk Grünewalds nicht verlegen sein, z. B. wenn man den Christustypus der Geißlung mit denen aus der Verspottung Christi und dem Basler Kruzifixus vergleicht, oder den Christus der Beweinung mit dem Basler Körper und dem Kolmarer Kopf (der Körper ist in Kolmar viel mächtiger, »löwenartig«). Der Auferstandene in Kolmar sieht wie eine konsequente Weiterentwicklung des Christus der Geißlung aus. Dann der Faltenstil mit seinen konzentrischen Ringwülsten. Die Hände sind denen der zwei Frankfurter Diakone sehr nahe verwandt usw. Die für mein Gefühl nicht allzu starken Abweichungen des Darmstädter Hauptmeisters von Grünewald ließen sich am Ende erklären. Jedenfalls wird hier über kurz oder lang die Verhandlung wieder eröffnet werden, um so mehr als noch G. Paulis sehr interessanter und lehrreicher Aufsatz vorliegt, der durch die Identifizierung des Darmstädter Malers mit Dürer vorerst den Ring der Hypothesen logisch schließt. Ob die von H. Kienzle dem Darmstädter zugeschriebene Versuchung des hl. Antonius von ihm herrührt, getraue ich mich nicht zu sagen. Das Bild ist zum Teil wüst übermalt. Die Spuren des alten Goldgrundes sind rechts unter der schwarzen Schmiere

deutlich sichtbar. Wenn Herr Direktor Hagelstange das Bild reinigen ließe, so wäre es sehr verdienstlich. Vermutlich würde es dann auch koloristisch verständlich und am Ende gar eine ämable Sürprise bereiten.

Daß Grünewald auch einmal in früher Jugend in Oberbayern gearbeitet habe, wie Altdorfer, Cranach und Huber, ist mir ein von altersher sympathischer Gedanke.

Etwas mehr Anhaltspunkte hat die Vermutung einer zwischen der Verspottung und dem Basler Bild liegenden Reise nach Holland. Dort muß er, wie mir gleichfalls schon seit langem vorkommt, und woran zu meiner Freude auch der Verfasser denkt, mittelbar oder unmittelbar Einwirkungen von Hieronymus Bosch her erfahren haben. Dieser Aufenthalt hat ihn nicht bloß im Stoffkreis angeregt, sondern wird auch die Bildung seiner Farbe und ihres eigentümlichen Schmelzes beeinflußt haben. Sowohl Typen (der Johannes) des Basler Bildes als Farben klingen an Niederländer, wenn nicht direkt an Bosch an. Die Dresdener Apostelstudien zu der verlorenen Verklärung Christi würde ich gern zeitlich an die »Verspottung Christi« anschließen, namentlich auch des fränkischen Faltenstils wegen. Daß Schmid auf Ähnlichkeiten mit Kulmbach hinweist, akzeptiere ich auch hier mit besonderem Vergnügen. Darauf könnten die zwei Diakone als feste Flügel des Helleraltars entstanden sein. (Die Mitarbeit an dem Altar ist doch ein nicht zu unterschätzendes Anzeichen für irgendwelche positiveren Beziehungen zu Dürer, ebenso wie das von Dürer gezeichnete Grünewaldbildnis!) Man m u ß nicht aus der Steinfarbe schließen, daß Grünewald vorher in Holland gewesen sei, wo sich mehr Vorbilder zu dieser Behandlung von Altaraußenflügeln finden, als in Deutschland. Die Kombination mit steinfarbenen Flügelbildern scheint von den Frankfurter Dominikanern, in deren Kirche der Helleraltar stand, vorgeschrieben gewesen zu sein und findet sich auch bei den anderen erhaltenen Altären, dem Sippenaltar des Frankfurter Meisters und Baldungs Taufe Christi. Die Bilder waren nach Sandrart 1505 datiert. Für das Datum spricht die Tracht der Königstochter, vielleicht auch der Faltenstil, dagegen spricht die Erwägung, daß die Bilder zu dem 1508 bestellten Helleraltar gehört haben (vorsichtiger gesagt allerdings: mit ihm verbunden gewesen sind), sowie ihre wunderbar differenzierte Koloristik. Zu einer Entscheidung kann ich noch nicht gelangen; mit dem Gemüt neige ich zu dem frühen Datum.

Die Karlsruher Kruzifixusstudie steht vielleicht (wie Schmid will) zwischen dem Basler und dem Kolmarer Gekreuzigten. Ein Zweifelsgrund wäre der Umstand, daß auf ihr Christus geschlossene Hände hat, während schon auf dem Basler Bild und auf allen späteren die Finger in kühner Neuerung sich weit ausspreizen. Allerdings ist der Kopf mächtiger, als in Basel.

Daß das Armmotiv bei dem Isenheimer Sebastian sich von Mantegna herleite, scheint mir etwas allzu scharfsinnig. Sebastian will die Gläubigen zur Verehrung der heiligen Vorgänge auffordern. Darum blickt er nach außen, hebt die Arme und verschränkt die Hände. Die Armhaltung wird so deutlich zum Ausdruck seiner Absicht, daß man, glaube ich, nicht nach einem formalen Vorbild zu suchen braucht.

Die von dem Verfasser noch vermißten Teile des Schnitzwerks, den Hirten mit dem Schwein und den Bauern mit dem Hahnen, hat inzwischen, wie Schmid selbst später mitgeteilt hat, W. Vöge in der Sammlung Julius Böhler in München aufgefunden und jetzt auch veröffentlicht.

In dem Stuppacher Bild erkenne ich mit dem Verfasser das ehemalige Mittelstück des Aschaffenburger Mariaschneealtars. Die von ihm auf Seite 210 abgebildeten, sehr mittelmäßig ausgeführten Holzschnitte aus des Stifters Heinrich Reitzmann Mariaschneebüchlein (1515) gehen wohl eher auf den Meister D S, als, wie Kögler will, auf die Richtung

Schäuffeleins zurück, nicht weil, sondern obgleich dieser, wie mir dünkt, mittelrheinische, Wanderkünstler Grünewalds Stil nicht durchweg nahe steht. Auch die ehemals in Aschaffenburg, jetzt, in München befindliche, von Thode einst dem Grünewald, von mir frageweise dem D S zugeschriebene dreiflüglige Geburt Christi hat mit Grünewalds Stil wenig gemein. (Nebenbei gesagt scheint mir von D S u. a. die frühe mittelrheinische Zeichnung mit der Anbetung der Könige in Berlin Nr. XX A der Berliner Handzeichnungspublikation sowie das allerdings ein wenig grünewaldische männliche Bildnis von 1517 Nr. 77 der Sammlung Emil Goldschmidt, versteigert 1909 bei Lepke Kat. Nr. 1547, herzurühren.) Aber bisweilen frage ich mich ängstlich, ob der Kopf der Stuppacher Madonna nicht wie ein Superlativ des Meisters D S aussieht.

Von dem Kruzifixus Wilhelms des Frommen von Bayern hat jetzt das Kaiser-Friedrich-Museum eine interessante niederländische Kopie aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts erworben. Das Urbild und noch mehr die Tauberbischofsheimer Kreuzigung haben für meine Empfindung etwas vom Gewandstil der Steinplastik des beginnenden 15. Jahrhunderts, zumal in der Madonnenfigur, und ich halte es nicht für unmöglich, daß Grünewald diesen Typus einem solchen älteren Werk, etwa einem Gegenstand der Wallfahrt und besonderen Andacht nachgeschaffen hat. Vor einigen Jahren hat mir zudem ein Angehöriger des einstigen Verkäufers (siehe S. 229) in Tauberbischofsheim als alte Überlieferung mitgeteilt, das Bild habe früher in einer Heiligkreuz- oder Heiligblutkapelle jenseits der Tauberbrücke gestanden und sei erst im 18. Jahrhundert in die jetzt glorreich abgebrochene Pfarrkirche gewandert.

Was die Zeichnungen anlangt, so muß der große Basler Kruzifixus, nachdem das echte Blatt in Karlsruhe aufgetaucht ist, als eigenhändig fallen. Für die Deutung der Berliner »Trinität« kommt jetzt die aufklärende Arbeit G. Münzels in der Zeitschr. f. chr. K. 1912 Nr. 6/7 in Betracht. Ihr Ergebnis, daß es sich dabei nicht um eine antitrinitarische, karikaturenhafte Darstellung des Dreifaltigkeitsdogmas, sondern um eine satanische Antitrinität handle, befriedigt in manchem Sinne.

Ob die Bildniszeichnung (früher in der Sammlung Habich, dann bei Oskar Eisenmann, jetzt in der Kasseler Galerie) nicht am Ende doch identisch ist mit den Selbstbildnis des »Hans Grünewald in Feder« aus der Sammlung Winkler (S. 277)?

Der Kopf der lächelnden Frau im Louvre ist im Typus eng verwandt mit dem der Hexe auf der Versuchung des hl. Antonius, einer Louvrezeichnung. Dieses interessante Blatt habe ich vor Jahren dem Grünewald zugeschrieben; es wäre der Mühe wert, einmal ausführlicher darüber und über seine Zusammenhänge zu handeln.

Wie es sich mit dem seltsamen Holzschnitt der Sammlung Lanna, der Madonna auf Wolken, verhält, hat nunmehr H. Voß ermittelt.

Der scharfsinnig kombinierte Katalog der verschollenen Werke ist ziemlich reich ausgefallen. Soll aber aus der Existenz der Berliner Zeichnung des »eifernden Juden«, wie der Verfasser das Blatt interpretiert, ohne weiteres auf die Existenz eines entsprechenden Passionsbildes geschlossen werden dürfen (S. 275)?

Als Schulwerk steht das Aachener Bild oben an. Ich habe es mir mehrmals betrachtet, kann aber doch nicht so viel Grünewaldisches darin erblicken, daß ich an einen eigentlichen Schüler denken möchte. Der Farbe nach sieht es fast schwäbisch (augsburgisch?), der Zeichnung nach wie von einem Dürernachfolger aus. Grünewaldisch ist freilich die mehrfach vorkommende Lasierung über Blattgold. Aber wenn ein Instrument von Grünewald entlehnt ist, so ist es die Instrumentation nicht. Sogar bei Grünewalds Enkelschüler Uffenbach ist die Farbe noch grünewaldischer, glitzernder, als hier. Am wenigsten erinnern

die Formen an ihn. Ein dem Grünewald bis zuletzt fremder italienischer Rhythmus und italianistische Melodik durchdringt das Bild (Adam und Eva). Eine partielle Formenverwandtschaft mit dem Nürnberger Weltgericht ist, wie der Verfasser hervorhebt, allerdings vorhanden. Vielleicht verlohnte es sich, das von H. Nasse im Münchner Jahrbuch 1911 veröffentlichte männliche Bildnis der Sammlung des Freiherrn von Bissing, das ich nur aus dieser Abbildung (Abb. 2) kenne, mit dem Aachener Bild zu vergleichen, vielleicht selbst den »H. v. Kulmbach« in Oldenburg.

Auch bei dem »Christus am Ölberg« der Albertina zweifle ich noch etwas an der Urheberschaft eines unmittelbaren Schülers.

Unter Grünewalds Nachfolgern würde aber wohl auch Hans Cranach zu nennen sein, der vermutlich bei gemeinsamer Arbeit in Halle mit Grünewald zusammengetroffen und auf einige Zeit merklich von seinem Stil berührt worden ist.

Von den abgesprochenen Zeichnungen möchte ich den Kopf der alten Frau in der Sloane Collection des Brit. Museums mit zwei Rundzeichnungen in Dresden, einer Judith und einem Todesbild, die ich beide früher dem Grünewald zugewiesen habe, zusammenstellen. Auf den Kulmbachischen Faltenentwurf macht der Verfasser selbst aufmerksam. Die Dresdener Blätter kommen mir seit längerer Zeit eher wie frühe Werke Kulmbachs vor. Auch die S. 284 abgebildete, sehr dürerische Katharina- und Barbarazeichnung im Brit. Museum (etwa aus 1511/13) könnte sich dazugesellen. Wie ja auch die von Bayersdorfer und mir für Grünewald gehaltene Verkündigung von 1512 in Berlin durch Friedländer mit Recht dem Kulmbach gegeben worden ist. (Eine der letzteren verwandte hl. Katharina in Erlangen II E 39.) Ich gehe so weit, bei dem Sebastiansdiptychon aus der Sammlung Weber, bei dem Friedländer den Gedanken an Dürer zuläßt, die Urheberschaft des ganz jugendlichen Kulmbach zu erwägen. Die Handformen (besonders bei dem berittenen Hauptmann), der durchaus slawische Sebastianskopf (sonst unerhört, bei Kulmbach nichts Seltenes, z. B. noch in dem Krakauer Katharinenmartyrium bis in alle Einzelheiten hinein; Kulmbach hat am Ende selbst slawisches Blut in den Adern gehabt), die Landschaft (Bergkonturen!) bewegen mich dazu. Aber mit allem Vorbehalt; denn ich kenne das Bild bisher nur aus der Photographie. Auffallend ist die starke Abhängigkeit von Dürer und vom sog. Hausbuchmeister. Es gibt zu denken, daß sich kleinere und größere Verwandtschaftszüge zwischen Grünewald und Kulmbach finden und daß beider Werke so oft verwechselt worden sind und werden.

Obschon, wie dieser Bericht zeigt, dem Verfasser in allem Positiven beizupflichten ist, so bleibt doch noch einiges nicht völlig aufgehellt; namentlich die Jugend und die künstlerische Herkunft Grünewalds. Und so gibt dieses prächtige Buch zwar eine so gut wie lückenlose Kodifizierung des Sichergestellten, aber gerade darum einen starken Antrieb und die beste Grundlage für die weitere Forschung. *Franz Rieffel.*

Göttinger Vasen nebst einer Abhandlung Symposiaka von **Paul Jacobsthal.** Berlin, Weidmann, 1912. (Abh. d. kgl. Ges. d. Wiss. zu Göttingen, philol.-hist. Kl. N. F. Bd. XIV, Nr. 1.)

Wenn ein »neuerer Kunsthistoriker« eine archäologische Schrift zur Hand nimmt, so mag ihn jedesmal so etwas wie ein tief bedauerndes Neidgefühl überschleichen: Das Werk ist hier das Dokument; überall und alles gilt es zu rekonstruieren, wobei man sich allerdings vor den schweren Gefahren des »Konstruierens« nicht genug selber warnen kann.

Es gibt keine Archive — die Papyri müßten denn ihrer noch mehr bringen — außer etwa bei den alles unvergänglich buchenden Orientalen. Die Schriftquellen bieten viel und alles Mögliche, aber ihr historischer Wert ist entsprechend dem Umfange des jetzt noch Vorhandenen und erreicht den unseres so viel angefochtenen Vasari keinesfalls. So ist auch die gesamte Kunstgeschichte zu rekonstruieren. Verhältnismäßig am günstigsten ist es noch bestellt um die Künstlergeschichte, um die Kenntnis ihrer technischen Errungenschaften, von einzelnen sogar um die ihrer theoretischen Grundanschauungen ihrer Schaffensmaximen. Von diesen aus hauptsächlich waren die Leitmotive zu gewinnen für die Einordnung des vielen Unbestimmten, nicht Benennbaren. Dadurch gelangte man allmählich zur Feststellung einer geschlossenen Abfolge der Erscheinungsformen, woneben Spiel- und Abartungen anzusetzen sind, ganz wie in der Naturbeschreibung von Aristoteles ab. Das soll auch nicht so zu verstehen sein, als ob die neuere Kunstgeschichte nicht dieselbe Methode zu befolgen habe. Nur, wie gesagt: jedes Werk ist dort Dokument und das heißt Einzelproblem, außer allem äußeren Zusammenhange in viel gründlicherem Sinne und in viel zahlreicheren Fällen als in der Kunstgeschichte von Giotto an: jedes einzelne Werk fast ist erst darzustellen. Wohl werden auch wir wieder und wieder durch Leichtsinn und Selbstgefälligkeit von Sammlern und Restauratoren vor die gleichen Aufgaben gestellt; aber wir sind doch im glücklichen Besitze von genügend viel Beglaubigungen und Beglaubigtem (außer etwa im Falle Giorgione), das uns die Arbeit erleichtert. Für die archäologische Forschung gilt es immer erst einmal die Reihe der Grundelemente darzustellen, auf welche dann alle weiteren Analysen zurückzuführen wären. Es ist ja eine üppige Fülle von Vergleichsmaterial aus den reich angebauten und ihrer Natur nach besser sich erhaltenden Feldern der Kleinkunst und des Kunsthandwerks da. Aber beim vergleichenden Heranziehen, beim Sammeln äußerlicher Merkmale kann und darf es nicht sein Bewenden haben. Dahinein gerät man, besser: darin bleibt man zu leicht stecken, wenn man mit zuviel Sichergestelltem arbeitet. Man muß tiefer hinein bei dem archäologischen Rekonstruktionsversuche, bis auf die Lebensbedingungen des einzelnen und auf die Bedingungen des Lebens überhaupt.

Die große Malerei der Griechen ist meines Wissens für uns völlig verloren. Sie nach ihren Grundbedingungen und Grundproblemen zu rekonstruieren, hat man der Reihe nach die »römischen Triumphalreliefs«, die campanischen Wandgemälde, die Sarkophagreliefs, die Vasenbilder herangezogen. Man besaß, wie gesagt, schon lange und für dieses Forschungsgebiet in großer Ausgiebigkeit die Schriftquellen, dieselben, an denen sich schon die theoretisierenden Künstler und Kunstschriftsteller der Renaissance in Begeisterung für den Beruf der Malerei berauschten. So bedenklich, wenn man sie ernst nimmt, oder lustig parodistisch jene alten Nachrichten uns klingen mögen, jene Meister der Renaissance nahmen aus ihnen den dringlichen Antrieb, beständig ihr und ihrer Schöpfungen Verhältnis zur Natur zu kontrollieren. Sie nahmen von da die Veranlassung, in unaufhaltsamem Bemühen sich der »Natur« soviel als möglich zu nähern, d. h. die Natur so wiederzugeben wie sie ist. Denn da wurde Wunders viel von der Täuschung sogar der naiven Tiere durch Malerwerk erzählt. Das war ihnen der Inbegriff von der Malerei der Griechen und das, was an ihr nachahmenswert sei. Wie glücklich anders sie aber doch die Naturimitation sich zurechtzulegen verstanden, ersehen wir aus Albertis Äußerung in de re aedificatoria. Danach ist das Problem des »bildenden« Künstlers nicht das Problem: wie gebe ich das gesehene Naturding wieder? Es heißt vielmehr: wie bilde ich mein Werk, daß es wie ein Naturgewächs aussehe? Damit war die Gefahr des Abziehens eines falschen Illusionsbegriffes aus den Berichten der Antike selbst über ihre Malerei überwunden: der Illusionsbegriff war richtig gestellt.

Seit ein paar Jahrzehnten erst ist man in der archäologischen Forschung auf den Wegen, dieser Grundbedingung alles Urteilens über Kunst und vorab alles Kunstschaffens nachzuspüren. Die Frage ist wohl entbrannt an dem Problem der Reliefs; zum Austrage kommen muß sie natürlich in der Diskussion über Freiheit und Verbindlichkeit der Malerei als der am meisten vom Zwange der Wirklichkeit entbundenen Kunst. In diese Diskussion greift kräftig und fördernd die einer Veröffentlichung von ausgewählten Vasen aus dem Besitze des Göttinger Institutes angehängte Arbeit Jacobsthals ein. Sie gehört in den Kreis der Schriften von Löwy [1]), Delbrück [2]), Pfuhl [3]); in diesem Zusammenhange will sie aufgenommen werden, und in ihm bringt sie durch die ruhige, immer ganz sachliche Form der »motivgeschichtlichen« Untersuchung höchst fruchtbare Ergebnisse. Über den 1. Teil, die Vasenpublikation, zu sprechen und zu urteilen, ist nicht Sache des Nichtfachmanns, noch gar dieses Ortes. Dieses Ortes wäre es auch nicht, über das Heft der Abh. überhaupt zu sprechen, wenn es bei der »motivgeschichtlichen« Studie über liegende Menschen in Symposionsdarstellungen auf Vasenbildern des schwarzfig. und einigen des rotfig. Genus bliebe. Deren hat für eine jede Kunstgeschichtsperiode der Historiker eigne und unter eignen Gesichtspunkten zu machen. Der Titel gibt das Recht des Anschlusses für den 2. Teil an die zuletzt aufgeführten Stücke des Katalogs und eine Abgrenzung des Stoffes. Aber wir werden weiter über das Motivgeschichtliche hinausgeführt; der Kreis der Betrachtung erweitert sich sofort auf die Fragestellung hin: welcher Raumsinn äußert sich in den einfachen und den zusammengesetzten Gebilden? wann und wo können wir also erstmals von »Komposition« in höherem, im eigentlichen Sinne sprechen? Dann aber auch: wie verträgt sich die Anwendung der vollen Gesetzlichkeit, dessen, was vorher die allgemeinen Grund- und Lebensbedingungen der »bildenden Kunst« überhaupt genannt wurde, auf dieses Sondergebiet der Betätigung an dem exemplifiziert wird? Dieses Gebiet ist in der Tat mehr dem Dekorationskünstler zuzuteilen; ja, ich wage die Stilfrage: ist es überhaupt zum Tragen der Benennung Malerei berechtigt? Nach den sehr urgierten Scheidungsgründen Klingers jedenfalls nicht; und nach den stilistischen Versuchen von H. Meyer wäre es auch mit Recht so ganz anders einzuordnen. Mit Recht sah also der handwerkliche Künstler auch von der Vervollständigung zur bildmäßigen Einheitskomposition ab, noch dazu, da das Abgebildete nur im Nacheinander des Drehens des Gefäßes zu erfassen ist, und begnügte sich mit dem wenigen Eindrucksvollen, dem »Erinnerungsbilde«. Erst da die Kunst sich befreit hatte von den Fesseln der dekorativen Verwendung — oder dürfen wir nur sagen: deren Grenzen übersprang? —, als die »freie« Kunst triumphierte über die Schwierigkeiten der räumlichen Rechenschaft, da bemächtigte sich auch der nachschaffenden Meister des Kerameikos die Zuversicht, dieses eigentlich bildbegründenden Faktors Herr zu werden. Jetzt wagten sie das Loslösen der beweglichen Gliedmaßen aus der linearen Geschlossenheit der Gesamterscheinung und voneinander bis zu manchen deutlichen Anzeichen von Fügungen im beabsichtigten Kontrapost, dem besten Anzeiger des Raumwertes einer Einzelerscheinung. Sie überwältigen aber auch die Verwicklungen der erweiterten Aufgabenstellung: sie vermochten Gruppen gelagerter Symposiasten in und vermittels geschlossener Räumlichkeit zu bilden (unteritalischer Krater in Wien, 4. Jahrh., Abb. 9).

Der von Jacobsthal photographierte Ausschnitt belehrt unsere Anschauung unmittelbar, daß er recht hat mit seinem Urteil, daß dieses Stück »ja gewiß den Verfall des deko-

[1]) Naturwiedergabe i. d. ält. griech. K. 1900.

[2]) Beitr. z. Kenntnis d. Linearpersp.

[3]) Die griech. Mal. 1911.

rativen Sinnes bekundet«, daß es »uns aber vorzüglich zur Dankbarkeit gegen die vielgescholtenen Vasenmaler des 4. Jahrhunderts stimmen soll, weil sie uns eine so wertvolle Urkunde zur Geschichte der griechischen Malerei aufbewahrten«. Dieser Satz spricht besonders für die Besonnenheit des Verfassers, die sich in der oben genannten Dissertation Delbrücks öfters vermissen läßt. Diese archäologische Arbeit trägt ihre Bedeutung auch für uns in der überlegten Abwägung der Lebensbedingungen der Werke der »bildenden Kunst« überhaupt und derer für das einzelne Genus.

Jenes oben angeführte Ergebnis der Untersuchung des 2. Teiles wäre auch nichts mehr als ein interessanter Beitrag zur Gesamtgeschichte der Malerei. Aber vielleicht ist es für unseren eigenen Wissenschaftsbetrieb besonders in der Abteilung Ikonographie recht belangreich zu ermessen, mit welch unerbittlicher Notwendigkeit und auf wie kurzen Wegen ein einsichtiger Archäologe über alle Inhaltsdeutung, Typenvergleichung, Motivgeschichte, d. h. über alles Wiedererkennen von Gegebenem hinausgeführt wird zur theoretischen Erwägung der Grundlagen für die eine Erscheinung und die andere. In einem Falle bleibt allerdings der Verfasser selbst im Augenscheine des »Formalikonographischen« stecken (S. 54, Anm. 2). Schade nur, daß die Ersichtlichkeit der methodischen Arbeit so sehr verschleiert wird durch die Überfülle des gelehrten Apparates.

KUNSTHISTORISCHES BEI EINEM MYSTIKER DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

NOTIZEN ÜBER NÜRNBERG, BRÜSSEL, KOBLENZ UND BRIXEN.

VON

HERMANN BRANDT.

Daß zwischen der mittelalterlichen Mystik und der bildenden Kunst in Italien wie im Norden fruchtbare Wechselwirkungen bestanden, ist eine bekannte Tatsache, die keiner besonderen Erörterung mehr bedarf [1]). Die vielfach von starker künstlerischer Phantasie getragenen mystischen Vorstellungen drängen nach einem bildlichen Ausdruck; und andererseits finden bisweilen die Mystiker in der Tätigkeit des bildenden Künstlers und in seinen Werken ein Gleichnis ihrer transzendentalen Erlebnisse. Selten aber dürfte im Mittelalter der Fall eintreten, daß ganz bestimmte Kunstwerke und Künstler in die mystische Betrachtung hineingezogen werden. Eine solche Erwähnung ist dann nicht nur ein interessanter Gradmesser für die doch anzunehmende Popularität dieser Werke, sondern sie kann vor allem auch eine wertvolle Urkunde über längst verlorene Monumente darstellen.

Eine mystische Schrift, der diese Bedeutung zukommt, befindet sich in der erlesenen Privatsammlung des Herrn Ernst Fischer zu Freiburg i. Br.[2]) Es ist eine Pergamenthandschrift in Oktav (135 mm h., 95 mm br.), die 113 nicht numerierte Blätter umfaßt. Über die Provenienz gibt fol. 1 a ein Eintrag von jüngerer Hand Auskunft: Cartusianorum in Buxheim, darunter steht von neuer Hand mit blauer Tinte die Jahreszahl 1456. Ein Titel des lateinischen Textes und ein Autorenname fehlt, fol. 1 a b und 2 a b enthalten die Inhaltsangabe der 25 Kapitel, beginnend: Quod perfectio apparentie verificatur de deo perfectissime. ca. 1. Auf fol. 3 a fängt der Prologus an: Pandam nunc que vobis dilectissimis fratribus ante promiseram circa facilitatem mistice theologie. Dann folgt fol. 7 a das erste Kapitel mit der schon erwähnten Überschrift: Quod perfectio apparentie usw.; der erste

---

[1]) Vgl. besonders A. Peltzer, Deutsche Mystik und deutsche Kunst, (Studien z. deutschen Kunstgesch. H. 21.) Straßburg 1899, wo in der Einleitung die diesbezügliche Literatur ausführlich besprochen ist.

[2]) Bis vor kurzem in Weinhelm a. d. B. Herr E. Fischer hatte die Freundlichkeit, mir die Hs. in dankenswerter Weise zum Studium zur Verfügung zu stellen.

Satz lautet: Primo loco praesupponendum esse censeo nichil posse apparere circa visum eycone dei, quin verius sit in vero visu dei. Das Buch schließt fol. 112 b mit dem Satz: Trahe me domine quia nemo pervenire poterit ad te nisi a te tractus. ut attrac(fol. 113 a)tus absolvar ab hoc mundo et jungar tibi deo absoluto in eternitate vite gloriose Amen: (von jüngerer Hand:) finit theoria. Die Schrift, in einer Kolonne geschrieben, ist sehr sorgfältig. Die Kapitelüberschriften sind rot; auch sind die Initialen der Kapitel sorgsam rot, blau oder schwarz ornamentiert, haben aber keinen künstlerischen Wert. Die Interpunktion ist in der ganzen Handschrift vom Rubrikator, sehr oft fehlerhaft, hinzugefügt. Das paläographische Gepräge der Schrift weist ganz unzweifelhaft auf das 15. Jahrhundert.

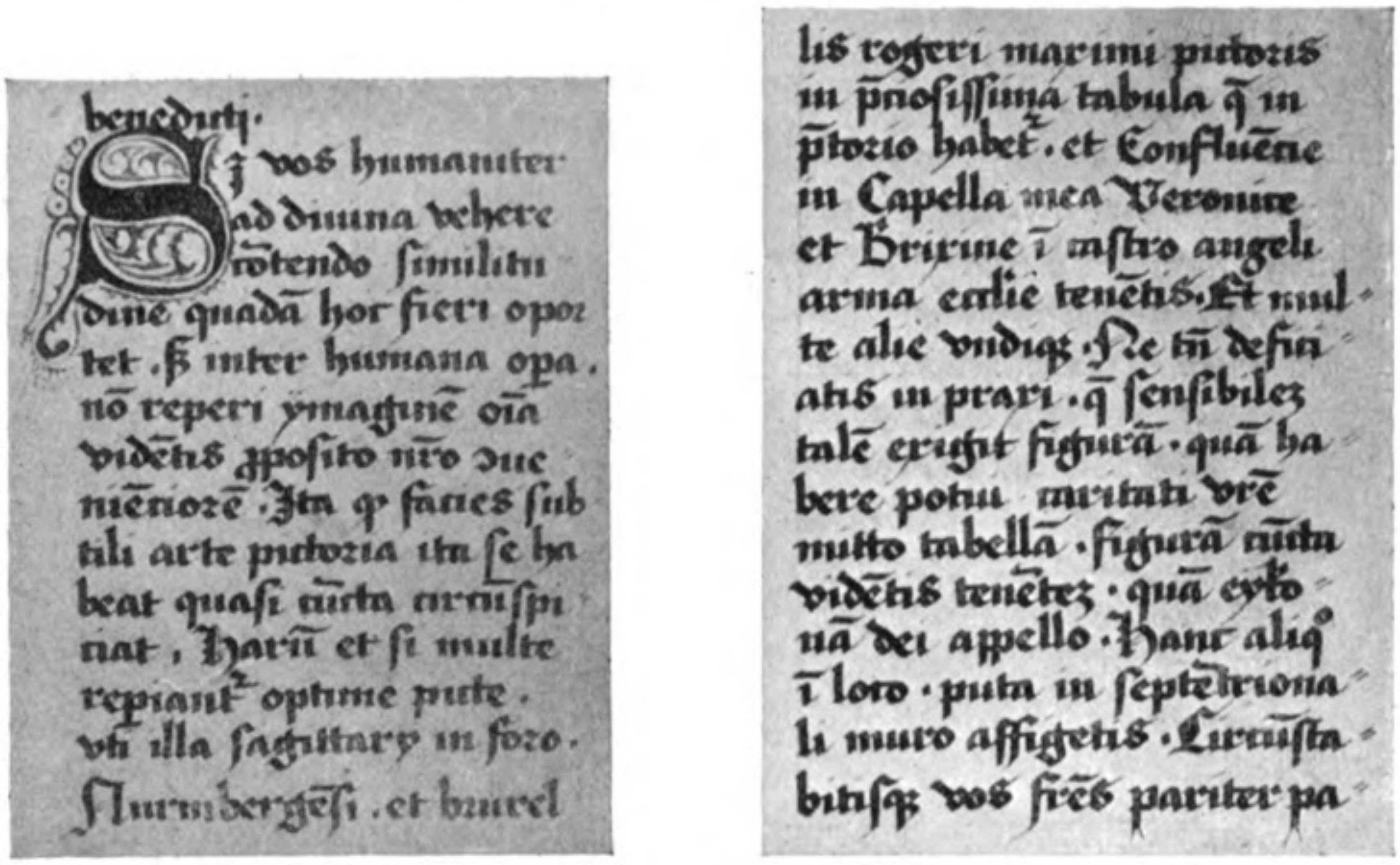
Der Traktat, der offenbar von einem Mönch an seine Ordensbrüder gerichtet ist, handelt vornehmlich von der mystischen Betrachtung des Bildes (»eycon« »ymago«) Gottes, und aus solchem Zusammenhang ergibt sich die folgende Stelle, die vier, wie uns bedünken will, wertvolle kunsthistorische Notizen enthält. Wir lesen fol. 4 a: Sed vos humaniter ad divina vehere contendo similitudine quadam hoc fieri oportet. sed inter humana opera. non reperi ymaginem omnia videntis proposito nostro convenientiorem. Ita quod facies subtili arte pictoria ita se habeat quasi cuncta circumspiciat Harum et si multe reperiantur optime picte. uti illa sagittarij in foro. Nurinbergensi et bruxel(fol. 4b)lis rogeri maximi pictoris in praetiosissima tabula quae in praetorio habetur. et Confluentie in Capella mea Veronice et Brixine in castro angeli arma ecclesie tenentis. Et multe alie undique. Ne tamen deficiatis in praxi. quae sensibilem talem exigit figuram. quam habere potui caritati vestre mitto tabellam. figuram cuncta videntis tenentem. quam eykonam dei appello. Hanc aliquo in loco. puta in septentrionali muro affigetis. Circumstabitisque vos fratres pariter pa(fol. 5 a)rum distanter ab ipsa. intuebitisque ipsam. et quisque vestrum experietur. ex quocumque loco eandem inspexerit se quasi solum per eam videri. Videbiturque fratri qui in oriente positus fuerit. faciem illam orientaliter respicere. et qui in meridie meridionaliter. et qui in occidente occidentaliter 3).

Über das, was der Verfasser sagen will, brauchen wir kein Wort zu verlieren. Es ist die Wahrnehmung, die noch heute oft von Küstern und Galeriedienern harmlosen Besuchern als Geheimnis mitgeteilt wird, die man aber bei jedem en face-Kopf

3) Aber ich wünsche euch in menschlicher Weise zum Göttlichen hinzuführen; dies muß durch ein Sinnbild geschehen. Doch unter den menschlichen Werken habe ich kein Bild des Allsehenden gefunden, das für unser Vorhaben einigermaßen passend wäre, in der Weise, daß ein Angesicht durch feine Kunst der Malerei einen solchen Ausdruck bekäme, als ob es alles ringsum anschaue, obgleich viele derartige vortrefflich gemalte (Bilder) sich finden: wie das des Bogenschützen auf dem Markt von Nürnberg und zu Brüssel von dem großartigen Maler Roger auf der höchst kostbaren Tafel, die sich im Rathaus befindet, und zu Koblenz in meiner Kapelle das der Veronika, und zu Brixen auf der Burg das des Engels, der die Waffen der Kirche trägt, und viele andere überall. Damit ihr jedoch in der Praxis, die eine derartige sinnlich wahrnehmbare

und aus der Bildfläche herausblickenden Antlitz machen kann: daß nämlich, wo immer man steht, dieser Blick aus dem Bild auf einem zu ruhen scheint. Vier Kunstwerke aus den verschiedensten Himmelsrichtungen des Reiches erwähnt der Verfasser, nur eines davon ist der Kunstgeschichte bekannt. Versuchen wir, auch für die anderen genauere Anhaltspunkte zu gewinnen.

Man ist überrascht, zu hören, daß Hans Vischers bogenschießender Apoll im neuen Rathaushof zu Nürnberg (früher im Herrenschießgraben aufgestellt) einen mittelalterlichen Vorgänger hatte in dem »sagittarius in foro Nurinbergensi«.


benedicti.
Si vos humaniter
ad divina vehere
protendo similitu
dine quadam hoc fieri opor
tet. Sed inter humana opa
no reperi ymaginem om
videntis pposito nro due
meriore. Ita q facies sub
tili arte pictoria ita se ha
beat quasi cuncta circumspi
ciat, Harum et si multe
repiantur optime picte.
ut illa sagittarii in foro
Nurinbergensi. et bruxel
lis rogeri maximi pictoris
in pciosissima tabula q in
ptorio habet. et Confluencie
in Capella mea Veronice
et Brixine i castro angeli
arma ecclie tenentis. Et mul
te alie undique. Ne tamen defici
atis in praxi. q sensibilem
talem exigit figuram. quam ha
bere potui caritati vre
mitto tabellam. figuram cuncta
videntis tenentem. quam eyco
nam dei appello. Hanc aliq
i loco. puta in septentriona
li muro affigetis. Circumsta
bitisque vos fratres pariter pa

Fol. 4a der Fischerschen Pergamenthandschrift.

Zweifellos aber ist »picte« wörtlich zu übersetzen, und dies weist auf ein Wandgemälde am Marktplatz zu Nürnberg. Dabei erinnert man sich vor allem der interessanten, schon von Thode mitgeteilten Nachrichten über alte Malereien des Nürnberger Rathauses [4]). Dort waren, wie Sigmund Meisterlin in seiner Chronik [5]) berichtet,

Gestalt verlangt, nicht ratlos seid, schicke ich eurer Liebe ein Bildchen, wie ich es haben konnte, das die Gestalt des Allsehenden enthält. Ich nenne es das Bild Gottes. Dieses befestigt an irgendeiner Stelle, z. B. an einer nach Norden liegenden Wand. Dann stellt ihr Brüder euch zugleich nicht weit davon auf und blickt darauf hin, und ein jeder von euch, von welcher Stelle aus er es auch betrachtet, wird den Eindruck haben, als ob es ihn allein anschaue. Es wird dem Bruder, der im Osten steht, scheinen, als ob dieses Angesicht nach Osten blicke, und dem, der im Süden, als ob es nach Süden, und dem, der im Westen, als ob es nach Westen blicke.

4) H. Thode, Die Malerschule von Nürnberg, Frankfurt a. M. 1891, S. 9 f. E. Mummenhoff, Das Rathaus in Nürnberg, Nürnberg 1891, S. 38. F. T. Schulz, Beiträge zur Geschichte der Außenmalerei in Nürnberg, Mitteilungen aus dem German. Nationalmuseum, 1906, S. 147 f.

5) Die Chroniken der deutschen Städte, Nürnberg, III. Bd., S. 155.

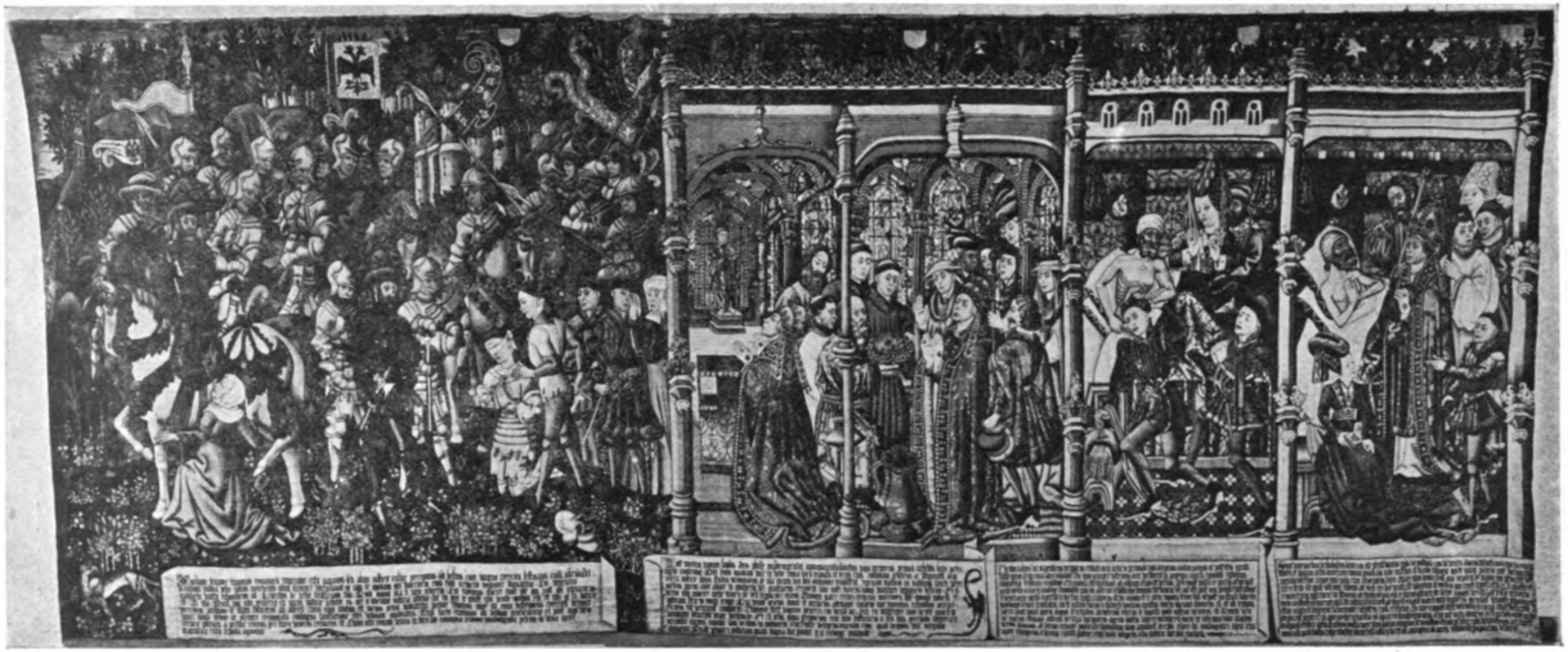
schon 100 Jahre vor Rogiers Gerechtigkeitsbildern im Brüsseler Rathause, »historien genomen auss Valerio masimo, Plutarcho und Aggellio« als Beispiele der Gerechtigkeit dargestellt worden. Es ist verlockend, den sagittarius unseres mystischen Autors auf einem dieser Bilder zu vermuten, zumal er in einem Atemzug mit Rogiers Werk genannt wird und diese antiken Historien — es kommen die Geschichten des Trajan, Kambyses, Charondas von Thurii, Zaleukos von Locri, Curius Dentatus und Sapor von Persien in Betracht — zwar nicht als Hauptperson, sehr wohl aber als Nebenfigur einen Bogenschützen aufweisen konnten. Dagegen ist aber einzuwenden, daß, wie Thode, Mummenhoff und Schulz übereinstimmend annehmen, diese Gemälde aller Wahrscheinlichkeit nach sich im Rathaussaal befanden, wo sie recht eigentlich ihren Zweck als Vorbilder der Gerechtigkeit erfüllen konnten, wie die Tafeln Rogiers »bruxellis in praetorio«. Wir haben aber auch sichere Nachricht über Außenmalereien des Nürnberger Rathauses im Memorial des Endres Tucher [6]), wir kennen sogar ein Datum dafür: 1423, und den Maler: Meister Berthold, der damals nicht nur die älteren Gemälde im Rathaus »zu bessern« hatte, sondern auch neue »czu molen auszen, hinden, vornen, neben und unter dem rothawse von czweien stuben«. Über die Vorwürfe dieser Außenmalereien ist uns bisher nichts bekannt gewesen, in der Erwähnung des »sagittarius« haben wir sehr wahrscheinlich eine, wenn auch karge Nachricht darüber gewonnen. Es wäre zu gewagt, daraus das Programm dieser Fassadenmalerei rekonstruieren zu wollen, nur auf die Möglichkeit sei hingewiesen, daß der Bogenschütze vielleicht zu einer Darstellung des Tierkreises gehörte. Die Bezeichnung »in foro« läßt nur an die Südfassade des Rathauses denken. Das Rathaus von Nürnberg beherrschte nun freilich nie den Markt, sondern lag von jeher ziemlich weit von ihm zurückgeschoben und ist jetzt ja ganz von ihm getrennt. Will man also dem Bedenken, ob überhaupt die Rathausmalereien gemeint sind oder nicht die irgendeines anderen, den Platz begrenzenden Gebäudes, Raum geben, so könnte man den breiten, noch jetzt an der Nordseite des Marktes malerisch aufragenden Bau aus dem 14. Jahrhundert nennen, von dessen einstigen Malereien heute keine Spur mehr vorhanden ist [7]). Die weit größere Wahrscheinlichkeit aber spricht doch dafür, daß die Ortsbezeichnung »in foro«, wie oft im Mittelalter, eine nicht ganz scharf gefaßte ist und wir in dem Bogenschützen ein Stück des berühmten malerischen Schmuckes des Nürnberger Rathauses sehen dürfen.

Weniger Rätsel scheint uns die Erwähnung eines der Brüsseler Rathausbilder des Rogier van der Weyden, »maximi pictoris«, aufzugeben [8]). Über diese 1695 verbrannten Gemälde liegen uns ja zahlreiche Beschreibungen aus Reiseberichten usw. vor, da die Bilder den Fremden als eine

[6]) Die Chroniken der deutschen Städte, Nürnberg, II. Bd., S. 11.

[7]) P. Rée, Nürnberg, Leipzig 1900, S. 47.

[8]) **»praetorium« darf hier unbedenklich mit »Rathaus« übersetzt werden.**



Teppich aus dem Lausanner Domschatz im Historischen Museum zu Bern.

Hauptsehenswürdigkeit Brüssels gezeigt wurden[9]). Man glaubt aber bekanntlich auch ihre Kopien in einem Teppich aus dem Lausanner Domschatz im Historischen Museum zu Bern zu besitzen; die gleichen Beispiele der Gerechtigkeit aus den Geschichten des Trajan und des Grafen Herkinbalt sind dargestellt und mit den gleichen lateinischen Unterschriften versehen. Ist dieser Teppich aber wirklich die Kopie? Dies ist eine viel umstrittene Frage[10]). Nachdem sie Pinchart[11]) und Kinkel[12]) bejaht hatten, ließen Crowe und Cavalcaselle[13]) die Tafeln Rogiers nur noch im allgemeinen als »Muster« für den Teppich gelten. Schnaase-Eisemann[14]) vollends lehnten jeden Zusammenhang ab und sahen, sicherlich mit Unrecht, in dem Teppich eine Arbeit des 16. Jahrhunderts. Demgegenüber erklärte Voll[15]) schon aus stilistischen Gründen die Tapete für eine vielleicht nicht ganz genaue Nachbildung nach Rogiers Gemälden, bei der aber doch »Zweifel an ihrem direkten kopienmäßigen Zusammenhang ausgeschlossen« seien. Nun gibt, so weit wir sehen können, keiner der uns erhaltenen alten Berichte über die Rathausbilder wirklich eine Beschreibung der Kompositionen selbst, sondern alle ergehen sich eben nur in der Erzählung der dargestellten Geschichten. Die knappe Bemerkung unseres Mystikers dagegen verrät uns mehr. In dem Satzgefüge ist »illa sagittarji« doch wohl nicht nur auf »in foro Nurinbergensi«, sondern auch auf »bruxellis. . . in praetiosissima tabula« zu beziehen. Demnach wäre auf

---

9) In dem soeben erschienenen Buch von F. Winkler, Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, Studien zu ihren Werken und zur Kunst ihrer Zeit (Zur Kunstgeschichte des Auslandes N. 103), Straßburg 1913. S. 103, wird die früheste derartige Nachricht von 1441 mitgeteilt (nach Galesloot i. Bulletin d. l. Commission Royale d'histoire, IV, 1867, p. 478). Winkler a. a. O. S. 176 ff. gibt ein Verzeichnis aller bisher bekannten Quellen zu den Brüsseler Bildern. Einen besonders ausführlichen Bericht gibt Calvetes de Estrella, El felicisimo viaje del — Rei Felipe, Antwerpen 1552, mitgeteilt bei K. Voll, Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling, Leipzig 1906, S. 278 ff.

10) Es handelt sich nur um einen Teppich (4,61 : 10,53 m), der offenbar früher in drei Teile zerlegt war, da die ältere Literatur stets von drei Tapeten spricht. Die lange herrschende Meinung, der Teppich gehöre zur Burgunderbeute, war irrtümlich, wie die Wappen des Lausanner Bischofs Georg von Saluces (✝ 1461) beweisen. Vgl. dazu R. Stammler, Der Paramentenschatz im Historischen Museum zu Bern, 1895, S. 22 u. 77, und Winkler a. a. O. S. 176 f. Abbildung des Teppichs bei A. Jubinal und V. Spansonetti, Les anciennes tapisseries historiées, II, Paris 1838, und bei Winkler a. a. O. Abb. 52 u. 53; ebenda S. 176 ff. ist auch die Literatur zusammengestellt und besprochen.

11) Bulletin de l'Académie Royale de Belgique, XXXIII^e année, 2^me sér. XVII, Bruxelles 1864, p. 54 ff.

12) G. Kinkel, Die Brüsseler Rathausbilder des Roger van der Weyden und deren Copien in den burgundischen Tapeten zu Bern, Zürich 1867.

13) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der altniederländischen Malerei, D. A. von A. Springer, Leipzig 1875, S. 229 ff.

14) C. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, VIII. Bd. (unter Mitwirkung von O. Eisemann), Stuttgart 1879, S. 172 Anm.

15) a. a. O. S. 281.

einem von Rogiers Bildern ein Bogenschütze dargestellt gewesen, dessen Blick dem Beschauer überallhin folgte. Die Tapete in Bern weist nichts davon auf, auch nicht in den Szenen aus dem Leben Trajans, die doch Bewaffnete genug vorführen. Selbst wenn man aber eine Ungenauigkeit des Berichtes annimmt und nur nach einem auffallend aus dem Bild herausblickenden Kopfe sucht, wird die Erwartung völlig getäuscht. Die ganz nebensächliche Gestalt eines Höflings rechts auf dem Bild der Hinrichtung des Sohnes des Trajan und die kleine Heiligenfigur auf dem Altar, vor dem Gregor betet, könnten allenfalls genannt werden, aber sie sind durchaus bedeutungslos. Im übrigen ist es geradezu auffallend, wie die Blickrichtungen sämtlicher Figuren, auch der z. T. en face gegebenen Hauptpersonen, durchaus im Bildraum bleiben und die oben charakterisierte Wahrnehmung keinesfalls auf sie zutrifft. Mit anderen Worten: Will man nicht unseren Gewährsmann einer gänzlich haltlosen Behauptung zeihen — und dafür liegt kein Grund vor —, so haben wir in seiner Nachricht einen Beweis, daß der Berner Teppich n i c h t als zuverlässige Wiedergabe von Rogiers Brüsseler Rathausbildern anzusehen ist.

Ließen sich die Hinweise auf Nürnberg und Brüssel leicht mit bekannten Monumenten in Beziehung setzen, so birgt der Passus über Koblenz eine völlig neue kunsthistorische Notiz in sich: »C o n f l u e n t i e i n C a p e l l a m e a V e r o n i c e« (sc. facies). Rätselhaft bleibt der Ausdruck mea, der durch den weiteren textlichen Zusammenhang keine Erklärung findet. Sollte die Schrift von einem Koblenzer Kleriker verfaßt sein? Wir müssen diese Frage offenlassen. Selbst wenn der Autor als Mönch eine Kapelle seines Ordens, etwa als Karthäuser die Kapelle der Koblenzer Karthause meint, wäre doch »nostra«, nicht »mea« zu erwarten. Schließlich bleibt noch die Möglichkeit übrig, daß ein starker Schreibfehler vorliegt; eine Verbesserung etwa in »nova« ist aber eine ganz unbestimmte Vermutung. Unter »facies Veronice« dürfen wir viel eher als das Antlitz der Heiligen selbst, das Bild des Erlösers auf dem Schweißtuch der hl. Veronika verstehen; bei ihm ist es ja ganz ohne weiteres begreiflich, daß seine geradeaus blickenden Augen die von dem Mystiker geschilderte Wirkung ausüben. Ist aber eine Kapelle mit einem solchen Bild in Koblenz nachweisbar? In der Tat ist es uns gelungen, sie ausfindig zu machen. In der wenig bekannten, der Mitte des 14. Jahrhunderts entstammenden Kapelle des Deutschordenshauses zu Koblenz [16]) befindet sich an einem dominierenden Platz ein Veronikabild, und zwar nicht erst als spätere Zutat. Über dem (zertrümmerten) Altar an der Ostwand der Kapelle ist ein Blendfenster angebracht, das im Schlußring

[16]) P. L e h f e l d , Die Bau- und Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Koblenz, Düsseldorf 1886, S. 173 f. B e r i c h t über die Tätigkeit der Provinzialkommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz und in den Provinzialmuseen zu Bonn und Trier, III, 1898, S. 37 ff. R. K n i p p i n g , Die Baugeschichte des Deutschordenshauses zu Koblenz, Mitteilungen der Kgl. Preußischen Archivverwaltung, H. 9, Leipzig 1907, S. 17 ff. D e r s., Mitteilungen des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz, II, 1908, S. 74 ff. Im Deutschordenshaus i t heute bekanntlich das S t a a t s a r c h i v untergebracht.

ein polychromiertes Relief des Schweißtuches der hl. Veronika enthält. Es ist nicht etwa ein hervorragendes Kunstwerk; allein an so ausgezeichneter Stelle und so auffallend angebracht, mochte es einst eine besondere Wirkung ausüben und vielleicht eine gewisse Popularität erlangen. Gewiß aber gehörte diese feine hochgotische Kapelle schon durch ihren prächtigen malerischen Schmuck, von dem auch bedeutsame Reste erhalten sind, im 15. Jahrhundert zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt.

Nach dem Engel in der Burg zu Brixen, der die Waffen der Kirche trägt, wird man heute aber vergeblich suchen. Zweifellos bezeichnet »castrum« die bischöfliche Burg von Brixen [17]). Der mittelalterliche, 1248—1268 von Bischof Bruno aufgerichtete Bau mußte aber am Ende des 16. Jahrhunderts einer neuen großen Anlage unter Fürstbischof Andreas von Österreich weichen. Das erwähnte Werk ist also verloren. Auffallend ist die Bezeichnnng »arma ecclesiae«, die sich ikonographisch nicht fixieren läßt und auch nicht einen dem Mittelalter geläufigen Ausdruck darstellt, wie die hier in Betracht kommenden umfangreichen Artikel im Registerband von Mignes Patrologia [18]) beweisen. Am wahrscheinlichsten ist, daß die Waffen des zum Drachenkampf gerüsteten Erzengels Michael gemeint sind. Das Bild des Engels mag ein Werk der während des 15. Jahrhunderts gerade in Brixen in großer Blüte stehenden Freskomalerei gewesen sein, von dem unser kleiner Pergamentband eine letzte Kunde aufbewahrt hat.

Weitere Kunstwerke bei seinen mystischen Betrachtungen zu erwähnen, unterläßt leider der Verfasser. Auch über seine Person verrät er uns nichts Näheres. Die Herkunft des Buches aus der Karthause von Buxheim legte uns die Vermutung nahe, es könnte das Werk eines Karthäusers sein, und zwar des unter dem Namen »Dionysius der Karthäuser« bekannten Mystikers von Roermond, der von 1402 bis 1471 lebte. Er hatte seine Ausbildung in dem Kloster St. Trond (in der belgischen Provinz Limburg) empfangen, wo Malerei und Bildhauerei eifrig gepflegt wurden, er kannte sicherlich Brüssel und er war mit Nikolaus Krebs, dem Bischof von Brixen (Kardinal von Cues), eng befreundet. Jedoch in dem gewissenhaften Verzeichnis der Werke des Dionysius, das D. A. Mougel [19]) seiner Biographie dieses Mystikers beigegeben hat, ist unsere Schrift nicht zu finden. Die sehr umfangreiche lateinische mystische Literatur des 15. Jahrhunderts ist aber noch zu wenig bearbeitet, als daß sich eine Handhabe zu weiteren Untersuchungen böte.

---

17) G. Tinkhauser, Die alte und neue Domkirche zu Brixen in Tirol, Mitteilungen der K. K. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, VI, 1861, S. 70. J. Walchegger, Brixen. Geschichtsbild und Sehenswürdigkeiten, Brixen 1901, S. 25. K. Atz, Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg, II. Aufl., Innsbruck 1909, S. 210.

18) Migne, Patrologia latina, tom. CCXIX (Index tom. II), Parisiis 1879, p. 151, 608, 672.

19) D. A. Mougel, Dionysius der Karthäuser (1402—1471). Sein Leben, sein Wirken, eine Neuausgabe seiner Werke, Mülheim a. d. Ruhr, 1898, S. 93 ff.

Sicherlich stand der Autor mit der bildenden Kunst in Berührung. Seine Mitteilung in der zitierten Stelle, daß er seinen Ordensbrüdern ein Bild mit jener wunderbaren Wirkung des Blickes schickte, wird zwar eine literarische Fiktion sein; aber für ein verständnisvolles inneres Verhältnis zur Kunst spricht (fol. 109 b) folgende feine Äußerung über das Selbstbildnis: Tu, domine, qui omnia propter temet (fol. 110 a) ipsum operaris, universum hunc mundum creasti propter intellectualem naturam, quasi pictor, qui diversos temperat colores, ut demum se ipsum depingere possit ad finem, ut habeat sui ipsius ymaginem, in qua delicietur et quiescat ars sua [20]).

DIE HEIMAT VON HANS UND KONRAD WITZ.

VON

HELM. TH. BOSSERT.

Ein Problem war bisher die Frage nach der Stilherkunft Konrad Witzens, ungelöst, wie die Frage nach dem Geburtsorte des Meisters und seiner Familie. Und so mußte es sein: eine Frage konnte nicht ohne Beantwortung der anderen ihre Lösung finden, denn im Grunde genommen ist eben bei den meisten Künstlern die Vaterstadt der Ort ihrer stärksten künstlerischen Eindrücke und Impulse. Gewiß gibt es Ausnahmen, Memling ist eine solche, und bei ihm würde es schon ein vergebliches Beginnen sein, die deutsche Abstammung aus seinen Werken erweisen zu wollen. Wie viel mehr die aus der Mainzer, Aschaffenburger Gegend. Vielleicht konnten die Zeitgenossen noch den Unterschied zwischen seiner Kunst und der der Niederländer fühlen. Wir empfinden ihn kaum mehr, obwohl wir a priori einen solchen anzunehmen geneigt sind. Wahrscheinlich war Memling so jungen Alters nach den Niederlanden gelangt und aus einem künstlerisch so unbedeutenden Milieu heraus, daß ein Nachhall deutscher Art gegen die neuen, gewaltigen Impressionen gar nicht aufkommen konnte oder schon im Keime erstickt wurde.

Konrad Witz ist kein braver eingewanderter Eklektiker, wie Memling es bis zu einem gewissen Grade gewesen. Er ist ein Neuerer im höchsten Grade, durchaus deutsch in der Farbe, also auf deutschem Boden gebildet und wohl auch geboren, falls nicht eine Parallelerscheinung zu Memling vorliegt. Nur die Erfindung in seinen Werken ist undeutsch, sie weist trotz aller Vorstufen, die wir in der Südwest-

[20]) Du, Herr, der Du alles um Deiner selbst willen wirkest, hast diese gesamte Welt wegen deines (in sie gelegten) geistigen Wesens erschaffen wie ein Maler, der verschiedene Farben mischt, um eben nur sich selbst zu malen zu dem Zweck, um ein Bild von sich selbst zu besitzen, in dem seine Kunst Freude und Ruhe findet.

Verwandtschaftstafel des Conrad Witz.

(Unsichere Abstammungen werden durch punktierte Linien ausgedrückt.)

XX. Witz (Sapientis).

Y. Y. Sapientis, geb. ca. 1370 (in der Normandie?), wandert um 1390 in die Eichstätter Diözese ein?

Radulphus Sapientis, geb. ca. 1370—75 (in der Normandie?), um 1390 in Konstanz. 1403 Lizentiat und Baccalaureus zu Paris; bewirbt sich um ein Kanonikat zu Konstanz, Bayeux und Lisieux. »Civis Constantiensis.«

Hans Witz, geb. ca. 1370—75 (in der Normandie?), um 1390 in Konstanz? 1412 Bürgerrecht in Konstanz. 1448 als Zeuge »Hans Witz von Rotwil« in Basel erwähnt.

XX. von Tietwilr.

Meister Jacob der Treyger v. Wangen, Basel, gest. vor 20. Jan. 1442. ~ **Elsin v. Tietwilr,** Basel, lebt noch 1442.

Ennlin v. Tietwilr, Basel, lebt noch 1442. ~ **Maler Niclaus Reusch,** von Tübingen, gen. Lawelin. Basel, lebt noch 1442.

Magister Johannes Sapientis, Pictor et Verrerius, geb. ca. 1390 in der Eichstätter Diözese. 1440 wohnhaft zu Chambéry, später in Genf, wo um 1452 gestorben.

»Witzin«, Konstanz, Steuerbuch 1429/30, 1431, 1437, 1445, 1446, 1447, 1448, 1449.

Aelli Witzin, Konstanz, Steuerbuch 1445, 1446, 1447.

Ann Witzin, Konstanz, Steuerbuch 1445, 1446, 1447.

Maler Konrad Witz (Sapientis), geb. ca. 1395—1400 (in Konstanz?) Konstanz: Steuerbücher von 1418—1429/30. Basel: 1434 Aufnahme in die Zunft zum Himmel als »Konrat von Rotwil«. 1435 Bürgerrecht »Conrad von Rotwilr«. 1443 »Conrat Witz von Rotwilr« kauft das Haus zum Pflug. 1444 Genfer Altar. gest. vor 5. Aug. 1447. ~ **Ursula von Wangen, gen. »Treyger«,** gest. zwischen 5. Aug. 1447 und 18. Sept. 1448.

Jacob v. Wangen gen. Dreygger, 1454, Vormund von Konrad W. Tochter Katharina.

Johannes Sapientis Verrerius, geb. ca. 1420 in der Eichstätter Diözese? 1452 zu Genf Erbe des Magister Johannes Sapientis.

Gebhart Schribar Konstanz, Steuerbuch seit 1448.

Jacob. **Katharina,** 1454 Nonne im Steinenkloster zu Basel. **Jenate.** **Ennelin.** **Konrad.**

ecke Deutschlands, vor allem in Konstanz, besitzen, nach Flandern, in den Kreis des wenig älteren Robert Campin, wie wir nun den Flémaller Meister nennen dürfen. Und weisen nicht auch jene Vorläufer Konrad Witzens am Oberrhein nach Burgund, nach den Niederlanden? Erscheinen sie uns nur deshalb als Vorstufen zur Kunst Witzens oder sind sie es wirklich? — Viele solcher Fragen ließen sich aufwerfen und sind schon aufgeworfen worden. Sie können nur hypothetisch beantwortet werden. Sicherheit geben uns in solchen Fällen nur die urkundlichen Zeugnisse. Verknüpfen wir diese mit den Beobachtungen, die an den Werken gemacht werden können, so mögen wir der Wahrheit nahe kommen.

»Conradus Sapientis de Basilea« nennt sich unser Meister auf seinem Hauptwerke, dem Genfer Altare von 1444. In Basel galt es also zu suchen, und Daniel Burckhardt [1]) fand dort einen Maler Conrad Witz von Rotwil (oder Rotwiler), den er mit vollem Rechte mit jenem Conradus Sapientis identifizieren durfte [2]). Am 21. Juni 1434 wird »Konrat von Rotwil« in die Zunft zum Himmel in Basel aufgenommen. Am 10. Januar 1435 erhält »Conrat Witz von Rotwilr der moler« das Bürgerrecht. Bald darauf (oder kurz zuvor) nimmt er eine eingeborene Baselerin (siehe Verwandtschaftstafel auf S. 306) zur Frau, die Tochter Meister Jacobs des Treygers von Wangen, die Nichte des Malers Niclaus Reusch von Tübingen gen. Lawelin. Am 23. März 1443 kauft »Conrat Witz von Rotwilr der maler« das Haus zum Pflug und stirbt bald nach Vollendung des Genfer Altares (vor 5. August 1447). Seine Gattin Ursula folgt ihm nach kurzer Frist im Tode nach. Der Vater Conrad Witzens wird 1448 als »Hans Witz von Rotwil« ohne Angabe des Standes als Zeuge erwähnt. — Burckhardt mußte aus diesen urkundlichen Notizen schließen, daß Vater und Sohn aus Rottweil (wahrscheinlich dem nicht allzufernen württembergischen Städtchen) stammten und sich später in Basel ansiedelten.

---

[1]) In der »Festschrift zum 400. Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen« (1901.)

[2]) »Sapientis« ist, worauf ich früher schon einmal ausführlicher in dieser Zeitscrhift hinwies, ein Genitivname, bei dem »Sohn (filius)« zu ergänzen wäre. Im Deutschen entspricht der lateinischen Form der Name »Witzen«; dergestalt kommt er auch in dem von mir publizierten, auf Konrad Witz sich beziehenden Gedichte und noch heute in Holland vor. Wörtlicher wäre das Abstraktum »Witz« (= Verstand, Weisheit) mit »Sapientia« zu übersetzen. Diese wörtliche Übersetzung (ein einziges Beispiel »Walricus Sapientia« Bürger zu Bamberg 1152; vgl. Berichte des Bamberger Historischen Vereins Bd. 10, S. 185) mußte notwendigerweise dem sinnvolleren, eigenschaftsbezeichnenden Adjektiv »sapiens« oder »sapientis«, das eigentlich »witzig« oder »gewitzigt« bedeutet, weichen. »Sapiens« findet sich zuerst als Beiname (besonders bei Mönchen) im 10. Jahrhundert: »Chuonradus cognomento sapiens« 939 (Luidprandi Antapod. SS. III 325). »Bernhardus Sapiens« 12. Jahrh. (Necrologium Petrishusanum [b. Konstanz]; Monumenta German., Necrol. I S. 316 und 668). »Henricus Sapiens« 2. Hälfte des 13. Jahrh., Abt des Klosters Biburg bei Abensberg in Niederbayern (P. Pirmin Lindner, Monasticon Metropolis Salzburgensis, 1908 S. 393 Nr. 4418). Von dann ab häufig auch als Geschlechtsname. — Nicht mit »Witz« zu verwechseln ist der ebenso häufige Name »Wizze, Wisse, Wize, Wisso«, der regelmäßig mit »albus« übersetzt wird (vgl. A. Socin, Mittelhochdeutsches Namenbuch, Basel 1903, S. 449, 450).

Fünf Jahre später 3) kamen die Urkundenfunde aus Konstanz. Hans Witz empfängt dort 1412 (ohne Angabe des Standes und der Herkunft) das Bürgerrecht. Konrad Witz (ohne Angabe des Standes) erscheint von 1418—29/30 in den Steuerbüchern, neben ihm drei Witzinnen ohne nähere Erkennbarkeit des Verwandtschaftsgrades 4). — Damit veränderte sich die Sachlage: die Familie Witz stammte aus Konstanz, begab sich 1429/30 nach Rottweil 5) und von da nach Basel. Wie sich Konrad Witz auf Grund seines Baseler Bürgerrechtes 1444 in Genf »de Basilea« nennen konnte, obgleich er in den gleichzeitigen Baseler Urkunden als »von Rotwil« figuriert, so konnte er sich in Basel »von Rotwil« nennen und doch vor Rottweil in Konstanz Bürgerrecht besessen haben.

Die Rottweiler Archive versagten. Aber wenn die Witze aus Konstanz stammten, mußten ältere Vorfahren in dem reichen Konstanzer Urkundenmaterial gefunden werden. Man fand sie nicht. Aber man erfand eine Hypothese, die diesen Namen nicht verdiente, gerade deshalb aber eine große Verwirrung verschuldete. Hans Witz sollte ein Sohn des in Konstanz ansässigen Goldschmieds Johannes Wieczinger 6) sein. Ganz abgesehen von der ungeheuerlichen Gleichsetzung der Namen Witz und Wieczinger (sprich: Wiĕczinger) ist diese Identifikation des Johannes Wieczinger mit Hans Witz auch aus historischen Gründen unmöglich.

Der Goldschmied Johannes Wieczinger war in erster Ehe mit einer Katharina verheiratet, und aus dieser Ehe ging Johannes Wieczinger hervor. Seine Mutter Katharina muß spätestens 1384 gestorben sein, denn 1402 wird bereits ein Goldschmied Jacobus Wieczinger erwähnt, der einer zweiten Ehe des Goldschmieds Johannes Wieczinger mit einer 1402 noch lebenden Elisabeth entsprossen ist und da-

3) Daniel Burckhardt, Studien zur Geschichte der altoberrheinischen Malerei (Jahrbuch d. preuß. Kunsts., Bd. 27, 1906, S. 179 ff.).

4) Die kurzweg mit »Witzin« bezeichnete Frau war entweder mit einem Witz verheiratet und ihr Sohn Gebhart war Schreiber, oder sie war mit einem Manne namens »Schribar« verehelicht, wurde aber als Witwe, wie so häufig, nach ihrem Geburtsnamen benannt. Sie wäre dann sehr wahrscheinlich eine Schwester des Konrad Witz. Für die »Aelli« und »Ann« Witzin gilt dasselbe; auch sie scheinen Schwestern Konrads zu sein. In der »Verwandtschaftstafel« sind bei diesen drei weiblichen Personen nur diejenigen Steuerbücher angegeben, die ich selbst nachgeschlagen habe. In Wirklichkeit kommen sie noch öfters vor. — Konrad Witz wird in den Steuerbüchern meist ohne Nennung des Vornamens aufgeführt. Das Wort »gen« [(= geben) statt »git« (= gibt)], das manchmal hinter »Wicz« steht, läßt auf mehrere steuerzahlende Personen, wohl Vater und Sohn, schließen, wenn auch der Vater in den erhaltenen Steuerbüchern nie genannt wird (vgl. meine Urkundenabdrücke im »Schauinsland« 1910, S. 121).

5) Das Verschwinden des Conrad Witz im Jahre 1429 aus Konstanz möchte ich mit dem letzten und größten Zunftaufstand in diesem Jahre zusammenbringen, wobei die Geschlechter genötigt wurden, nach Schaffhausen abzuziehen. König Sigismund setzte sie jedoch wieder in ihre alten Rechte ein und vernichtete das Überwiegen der Zünfte, indem er sie auf zehn reduzierte. »Die demokratische Bewegung«, schreibt Konrad Beyerle (Konstanz im Wandel seiner Landeshoheiten, Schriften d. Vereins f. Gesch. d. Bodensees, Bd. 36, 1907, S. 92 ff.), »hatte sich überspannt; die Muntprat und andere Großhandelsfirmen verlegten ihre Kontore nach Ravensburg und St. Gallen. Vom Jahre 1430 beginnt der unaufhaltsame wirtschaftliche Niedergang der Stadt.«

6) Vgl. die im »Schauinsland« 1910 S. 120, 121 abgedruckten Urkunden über die Wieczingers.

mals doch mindestens 17 Jahre alt sein muß, um die Berufsbezeichnung »Goldschmied« zu verdienen. Ist die Mutter Katharina des jungen Johannes Wieczinger spätestens 1384 gestorben, so kann er selbst spätestens in diesem Jahre geboren sein. Aber auch nicht viel früher, denn er wird 1402 nicht als Maler, sondern ausdrücklich als ausgelernter Geselle »in arte pictoria instructus« erwähnt. Damals hat er also gerade seine Lehrzeit durchgemacht und begibt sich auf die Wanderschaft. Viel älter als 20 Jahre kann er darum nicht gewesen sein; sein Geburtsjahr fällt demnach etwa auf das Jahr 1382.

1402 hält sich dieser junge Maler Johannes Wieczinger in der Nanter Diözese auf; das wissen wir urkundlich. Und wir wissen ferner urkundlich, daß 1427 wieder ein »Hans der Maler« nach Konstanz zurückkehrt und von da ab im Hause der Witwe des zwischen 1402 und 1418 verstorbenen Goldschmieds Johannes Wieczinger und deren Sohnes Jacob, der das väterliche Geschäft weiterführt, Wohnung nimmt. Hans der Maler versteuert sofort bei seinem Auftreten im Steuerbuche 800 Pfund l i e g e n d e Güter (daneben 100 Pfund fahrende Habe), ist also ein sehr vermöglicher Mann. Da gibt es gar keine Frage mehr, mit »Hans dem Maler« kann nur jener Johannes Wieczinger gemeint sein. Nach langen, in der Fremde verlebten Jahren ist er nach seiner Heimat zurückgekehrt und bezieht bei seinen nächsten Angehörigen, seiner Stiefmutter und seinem Stiefbruder, Wohnung. Gleichzeitig tritt er in den Genuß seines bedeutenden väterlichen und mütterlichen Erbes, das zumeist aus liegenden Gütern besteht.

Wissen wir aber nun, daß der Maler Hans Wieczinger von 1402—1427 in der Fremde weilte, und wissen wir ferner, daß er sich 1402 in Frankreich aufhielt, was liegt da näher als die Annahme, er und kein anderer sei jener »Hance de Constance, paintre«, der 1424/25 in Diensten des Burgunderherzogs stand und für ihn Aufträge in Paris und Brügge erledigte 7)? Und wird uns diese Annahme nicht dadurch noch mehr zur Gewißheit, daß wir in Konstanz ein im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts angefertigtes Werk vorfinden, das in seinem Charakter einen deutschen Meister, der durch langjährige französische Schulung gegangen ist, erkennen läßt? War ein Meister, der die in der Karlsruher Handschrift »Jeronimianum Johannis Andree« enthaltene Hieronymus-Miniatur für den Bischof Otto von Hachberg von Konstanz (1386—1451) schuf, deren exquisite Feinheit in der Farbe und Komposition alles Gleichzeitige in Deutschland weit überragt, nicht würdig, für den Herzog von Burgund zu arbeiten? Und darf man daher die Fertigung dieser Miniatur, deren Quellen in der französisch-burgundischen Buchmalerei Hermann Brandt 8) neuerdings ausführlich aufgezeigt hat, nicht geradezu auf Johannes Wieczinger zurückführen?

7) Vgl. Le Comte de Laborde: Les Ducs de Bourgogne, Tome I (1849) p. 200—206.

8) Vgl. Hermann Brandt, Die Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert (Studien z. deutsch. Kunstgesch., Heft 154, 1912, S. 62 ff. und Tafel IV). Ferner Max Wingenroth, Schauinsland 1909, S. 21, wo die Miniatur zum ersten Male publiziert ist.

Unwahrscheinlich wäre es nicht; jedenfalls müssen wir uns dergestalt seine Kunstart vorstellen.

Die sicheren Lebensdaten, die wir für den Maler Johannes Wieczinger gewannen, müßten mit denen des Hans Witz, wenn eine solche Identifikation nicht schon der Namensverschiedenheit halber indiskutabel wäre, in Einklang zu bringen sein, um wenigstens den Schein einer Hypothese von der Identität der beiden zu retten. Aber diese sicheren Lebensdaten stimmen gar nicht überein. Der Maler Johannes Wieczinger war, wie wir feststellten, um 1382 zu Konstanz als Sohn eines Konstanzer Bürgers (als solcher wird er urkundlich erwähnt) geboren. Hans Witz dagegen, von dessen Beruf überhaupt nichts bekannt ist, mußte sich 1412 erst das Bürgerrecht erwerben und war spätestens 1375 geboren und zwar höchst wahrscheinlich nicht in Konstanz, wie wir später sehen werden. Das Geburtsjahr Hans Witzens ergibt sich aus folgender Überlegung. Der Sohn Conrad tritt spätestens 1418 — die Steuerbücher vor 1418 fehlen sämtlich — als selbständiger Steuerzahler auf. Und es liegt nicht der geringste Grund vor, anzunehmen, es sei 1418 zum ersten Male gewesen. Aber nehmen wir selbst an, es wäre so gewesen, so muß Conrad damals mindestens 20—25 Jahre alt gewesen sein, um neben dem lebenden Vater ohne Vormund als Steuerzahler zu figurieren und also selbständig ein Handwerk auszuüben. Conrads Geburtsjahr fiele demnach spätestens 1398; jedenfalls aber etwas früher, rund um 1395. Der Vater Hans wird aber bei seiner Heirat doch auch ein Mindestalter von 20—25 Jahren gehabt haben (jeder, der genealogische Studien gemacht hat, weiß, daß das Durchschnittsheiratsalter sogar nahe bei 30 Jahren liegt) und so kämen wir mit dessen spätestem Geburtstermine auf das Jahr 1375. — Johannes Wieczinger ist von 1402—1427 von Konstanz abwesend. Hans Witz erwirbt 1412 das Bürgerrecht und hält sich längere Zeit darauf in Konstanz auf. Gerade aber in den dreißiger Jahren, wo Johannes Wieczinger sicher in Konstanz weilt, ist Hans Witz in Rottweil zu finden. Ich glaube, alles in allem Gründe genug, um die Hypothese von der Identität des Hans Witz und des Johannes Wieczinger und dem daraus gefolgerten französischen Aufenthalte des Hans Witz in Nantes und am Burgunderhof endgültig fallen zu lassen.

Nachdem wir den wahren Kern der Fabel von Hans Witz aufgezeigt, wenden wir uns zur neuesten Forschung über denselben, die bereits auf dieser Fabel aufbaut und dabei verdienstvolles Neues mit weiteren Hypothesen verknüpft. Co rad de Mandach 9) hat uns durch Urkundenfunde im Savoischen Hausarchiv zu Turin mit einem Maler und Glasmaler Johannes Sapientis und einem gleichnamigen Glasmaler bekannt gemacht. Der erste wohnt 1440 in Chambéry (»habitator [im Gegensatz zu »civis«] Chamberiaci«) und schließt mit einem Venezianer Gregorio Bono, Maler am Hofe Amadaeus des VIII., einen Kompanievertrag auf drei Jahre. Aus

9) »Les peintres Witz et l'école de peinture en Savoie« (Gazette des Beaux-Arts 1911, S. 405—422).

dem folgenden Jahre datiert ein Eintrag über eine Zahlung an den Maler Johannes Sapientis für geringfügige Malereien. 1452 oder kurz zuvor muß derselbe gestorben sein, denn einem Verwandten, dem Glasmaler gleichen Namens, wird das Honorar für seine letzten Glasmalerarbeiten 1452 ausgezahlt. In der gleichen Urkunde wird er als »habitator Gebennarum« bezeichnet; er war also in seinen letzten Lebensjahren von Chambéry nach Genf gezogen. Über seinen Geburts- oder Herkunftsort gibt uns die Urkunde von 1440 Auskunft; allgemein wird er dort als »de Alemannia«, spezieller als »comitatus et diocesis estensis« charakterisiert. — Der Maler und Glasmaler Johannes Sapientis war demnach von Deutschland, aus der Diözse Eichstätt [10]), vor 1440 nach Chambéry gewandert und hatte sein Leben in Genf (um 1452) beschlossen.

Von dem anderen Glasmaler Johannes Sapientis wissen wir außer seiner Erwähnung im Jahre 1452 nichts. Da er aber 1452 die Erbschaft des verstorbenen Johannes Sapientis antritt, muß er zu ihm in nächster verwandtschaftlicher Beziehung (Sohn, Vetter, Neffe?) gestanden haben, die jedenfalls auch darin ihren Ausdruck fand, daß beide in gemeinsamer Werkstatt arbeiteten. Diese verwandtschaftlichen Beziehungen erlauben ferner den Schluß, daß auch der Glasmaler Johannes Sapientis aus Deutschland und der Eichstätter Diözese stammte.

Conrad de Mandach hat nun die auf den ersten Blick recht ansprechende Behauptung aufgestellt, der 1452 zu Genf verstorbene Maler und Glasmaler Johannes Sapientis sei niemand anders als Hans Witz, der Vater des Malers Conrad. Gleichzeitig unternahm de Mandach auf Grund des für Johannes Sapientis urkundlich gesicherten Aufenthaltes in Chambéry den Versuch, demselben einige Bilder im Musée de Chambéry zuzuschreiben. Dieser letztgenannte Versuch kann als gescheitert angesehen werden; die fraglichen Gemälde dürften schon der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehören und stehen vielleicht lose mit Conrad Witz und seinem Genfer Altarwerk in Zusammenhang, sind aber keinesfalls Vor-

---

[10]) »Estensis« sicher eine fälschliche lautliche Annäherung von »Eystensis« an die »Marchionatus Estensis«, die Savoyen näher lag als das deutsche Eichstätt. (Daß eine derartige lautliche Angleichung nicht vereinzelt dasteht, zeigt das von de Mandach beigebrachte Beispiel aus einer Avignoneser Urkunde von 1452 »peintre Christophe Rane diocesis Estensis«.) In diesem Sinne ist auch der den Tatsachen widersprechende Ausdruck »c o m i t a t u s et diocesis Estensis« zu verstehen. (Ein »Estensis« würde natürlich, wenn nicht die Diözese betont wäre, als »da Este« zu deuten sein. Beispiel: Giovanni da Este 1419—1429 in Modena [vgl. G. Campori, Gli Artisti Italiani e Stranieri negli Stati Estensi, Modena 1855, S. 195]. Möglicherweise wäre auch an den nassauischen Flecken »Esten« zu denken.) Zudem gibt es überhaupt keine andere Diözese als Eichstätt, deren latinisierter Name ähnlich wie Estensis lautete. »Eystensis« scheint hinwiederum nur eine volkstümlichere Form für das richtigere »Eystettensis« (oder »Eistettensis, Eystetensis« vgl. Konrad Eubel, Hierarchia Catholica Medii aevi Bd. I [1898] S. 252—253, Bd. II [1901] S. 168 und Bd. III S. 210; ferner Pius Bonifacius Gams, Series episcoporum [1873] S. 273 f.) zu sein. Selbst M. le Comte de Mas Latrie, Trésor de Chronologie d'histoire et de Géographie (Paris 1889) hat Sp. 1851 die fehlerhafte Form »Eystensis«. — Aus dem 15. Jahrhundert mag sie durch ein Beispiel aus einer Handschrift (vgl. das »Beschreibende Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich Bd. I, 1905, S. 102) »Conradii Keyser natum Eystensem« belegt sein.

stufen zu seiner Kunst, wie wir sie beim Vater Konrads antreffen müßten. Das gleiche gilt von den nach 1450 entstandenen Miniaturen im Gebetbuche Herzogs Ludwig von Savoyen in der Pariser Nationalbibliothek [11]). Nur ist in ihnen der Nachhall Conrad Witzscher Kunst augenfälliger als bei den Werken in Chambéry.

Wie steht es nun aber um die Identität des Genfer Johannes Sapientis und des Hans Witz von Rottweil? Gibt es genügende Gründe, um die Identifizierung beider ablehnen zu können, und wie sind die verwandtschaftlichen Beziehungen, die jedenfalls zwischen der Baseler Familie Witz und den Genfer Sapientis bestanden, zu erklären? Hans Witz, eher um 1370 als 1375 an unbekanntem Orte geboren, wird 1412 Bürger zu Konstanz, wendet sich später nach Rottweil, wird 1448 als Hans Witz von Rottweil in Basel als Zeuge aufgeführt, wohnt also entweder um diese Zeit, was das Wahrscheinlichste ist, in Basel, ohne selbst das Bürgerrecht zu besitzen, oder kommt von Rottweil nach Basel herüber. Wäre Hans Witz mit Johannes Sapientis identisch, so hätte er sich 1448 niemals als »Hans von Rottweil«, sondern nur als »Hans von Genf oder Chambéry« bezeichnen können, in welchen Städten er sich zuletzt seit mindestens 10 Jahren aufgehalten hatte [12]). Nimmt man aber an, Hans Witz sei 1448 oder kurz zuvor gar nicht in Rottweil gewesen, sondern er nenne sich Hans von Rottweil nach seinem Geburtsorte, so kann Hans Witz wiederum nicht mit Johannes Sapientis identisch sein, denn dieser stammt aus der Eichstätter Diözese, in der es gar kein Rottweil gibt [13]).

Recht unwahrscheinlich dünkt mich ferner, daß Hans Witz im Alter von beinahe 70 Jahren nach der Schweiz gewandert sein sollte. In diesen Jahren pflegt man seßhaft geworden zu sein. Es ist überhaupt nicht der geringste Grund vorhanden, daß Johannes Sapientis in Genf der Generation des Hans Witz angehört haben sollte. Viel größer ist doch die Wahrscheinlichkeit, wenn wir ihn der Generation des Konrad Witz zurechnen. Und zu dieser Altersstufe würden dann auch die Gemälde in Chambéry und das Pariser Gebetbuch passen, falls diese Werke etwas mit Johannes Sapientis zu tun haben. Daß nun aber Johannes Sapientis tatsächlich etwa gleichaltrig mit Konrad Witz gewesen sein muß, wenn beide überhaupt näher miteinander verwandt sind, und daß Hans Witz vermutlich an einem ganz anderen Orte wie der Genfer Johannes Sapientis geboren ist, beide also aus zwei weiteren ausschlaggebenden Gründen nicht identisch sein können, soll im folgenden zu beweisen versucht werden.

---

[11]) Vgl. C. de Mandach, Conrad Witz et son retable de Genève. (Gazette des Beaux-Arts 1907, S. 353 bis 384.)

[12]) Daß er gerade 1440 nach Chambéry eingewandert und sofort einen Kompanievertrag mit einem dort ansässigen Künstler abgeschlossen haben sollte, ist gänzlich unwahrscheinlich. Johannes Sapientis war mindestens einige Jahre vor 1440 nach Chambéry gekommen.

[13]) Zudem scheint überhaupt nur das württembergische Rottweil seiner Lage wegen — etwa gleich weit von Basel und Konstanz entfernt — in Betracht zu kommen.

Am 20./21. Oktober des Jahres 1403 [14]) reichen 250 Lizentiaten und Baccalaurei der Pariser »Facultas decretorum« an Papst Benedikt XIII. (seit 1394) zu Avignon ein Gesuch um Pfründenverleihung (gratiae) ein. Die 250 Supplikanten sind nach Rang und Alter geordnet und jeder gibt über seine besonderen Wünsche Auskunft. An erster Stelle steht als würdigster und wohl auch als ältester der Kleriker Radulphus Sapientis [15]). Er bezeichnet sich als »Civis Constantiensis« (kirchenrechtlich nicht ganz richtig, denn als Geistlicher konnte er kein Bürgerrecht besitzen. »Civis« wird hier also soviel wie »incola« oder »habitator« bedeuten) und ist »in decretis Parisius licentiatus« und »in legibus bacalarius«. Da er am Ende des dritten Jahres der »lectura matutinalis« steht, zu der als der vornehmsten nur die tüchtigsten Leute genommen werden, bewirbt er sich um ein Kanonikat in Konstanz, Bayeux oder Lisieux.

Ob Radulphus Sapientis das Kanonikat in Konstanz oder in einer der beiden normannischen Städte erhalten, ließ sich bis jetzt nicht feststellen, ist auch für unsere Zewcke unwesentlich [16]). Jedenfalls lassen sich aus der Urkunde von 1403 eine Reihe für unsere Frage wichtiger Schlüsse ziehen. — Wenn Radulphus Sapientis sich 1403 auf Grund verschiedener vorher erworbener akademischer Grade und Würden um ein Kanonikat bewerben kann und an erster Stelle von 250 Leuten st ht, muß er mindestens ein Alter von etwa 30 Jahren gehabt haben, also eben in der gleichen Zeit wie Hans Witz, um 1370, geboren sein. Wenn er sich ferner 1403 nach langjährigem Studium und nach drei Jahre lang abgehaltenen Vorlesungen an der Pariser Universität als Konstanzer bezeichnet, so muß er spätestens in den 90er Jahren in Konstanz ansässig gewesen sein. Es gab also, und das ist unser erstes Ergebnis, zur Zeit, da Konrad Witz geboren wurde, in Konstanz bereits eine Familie Witz, und es ist deshalb anzunehmen, daß Konrad Witz in Konstanz das Licht der Welt erblickte.

Da Radulphus Sapientis und Hans Witz etwa gleichaltrig sein müssen, es andererseits aber in Konstanz um die Wende des 14. zum 15. Jahrhundert keine weitverzweigte Familie Witz gibt, dürfen wir ein nahes Verwandtschaftsverhältnis zwischen beiden ohne weiteres annehmen: höchst wahrscheinlich waren es Brüder. Wie dem auch sei, jedenfalls wird damit die Wahrscheinlichkeit, daß sich auch Hans

[14]) »Dat. Sallone Arrelatens. dioc. [Salon, westlich von Arles] pro licentiatis XIIj°, pro bacalariis xij° Kal. Novembris anno decimo.« Vgl. H. Denifle, A. Chatelain, Chartularium Universitatis Parisiensis Tomus IV (1897) p. 63.

[15]) »Et primo Radulpho Sapientis, clerico Constanciensi civi, ...in decretis Parisius licentiato et in legibus bacalario, de maneque legenti Parisius, nunc in fine tertii anni lecture matutinalis, de canonicatu ecclesie Constanciensis, Bajocensis et Lexoviensis.«

[16]) In der Zeit zwischen 1424 und 1430 (die betr. Urkunde ist undatiert, muß aber in diesen Zeitraum fallen) begegnet uns ein Radulphus Sapientis im Gefolge des Herzogs von Bedford. Vielleicht ist unser Kleriker von 1403 gemeint. (Vgl. Chartularium Universitatis Parisiensis Tomus IV p. 506.)

Witz in den 90er Jahren des 14. Jahrhunderts in Konstanz aufhielt, größer, und die Konstanzer Geburt Konrads nur um so sicherer. Es erklärte sich ferner, weshalb bei der Bürgeraufnahme des Hans Witz von 1412 keine Herkunft vermerkt wurde: selbiger war seit Jahren in Konstanz wohnhaft und daher dem Stadtschreiber genügend bekannt. Daß Hans Witz das Bürgerrecht erst nach so langem Aufenthalte in Konstanz erwarb, darf uns nicht verwundern. Solche Fälle sind nicht selten. Vielleicht findet dieser Umstand darin seine Erklärung, daß Hans Witz in den Diensten des Konstanzer Bischofs stand, zu dem er durch Radulphus die besten Beziehungen haben konnte. Als Angestellter des Bischofs hatte Hans Witz aber das Bürgerrecht nicht vonnöten.

Darf es nach dem Vorgesagten als beinahe gesichert erscheinen, daß Konrad Witz in Konstanz geboren wurde, so ist doch damit über den Geburtsort des Hans und des Radulphus nicht das geringste ausgesagt.. Gerade die Tatsache, daß sich Radulphus »civis constantiensis« nennt und nicht wie seine 250 Mitbewerber die Geburtsdiözese angibt, mag uns auf den Gedanken bringen, daß Radulphus nicht in Konstanz, sondern anderswo geboren wurde. Und damit wird Konstanz auch als Geburtsort des Hans, bei den verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen diesem und Radulphus, zweifelhaft.

Konrad Witz liefert sein Hauptwerk in den 40er Jahren des 15. Jahrhunderts nach Genf, einer rein französischen Stadt. Zwei andere Glieder der Familie Sapientis, der Maler und Glasmaler Johannes Sapientis und der Glasmaler gleichen Namens leben und arbeiten um die gleiche Zeit in einer lediglich Französisch sprechenden Gegend. Radulphus studiert an der größten französischen Universität und bewirbt sich 1403 um ein Kanonikat in Lisieux oder Bayeux, zwei Städten der Normandie. Sollte uns dies alles nicht die Augen öffnen, wenn wir nach dem Geburtsorte des Radulphus und des Hans sowie nach dem Ursprungslande der Sapientis suchen?

Gibt Radulphus 1403 Konstanz nur als den Ort seiner Herkunft und nicht als den seiner Geburt an, bewirbt er sich um ein Kanonikat in Konstanz, weil er dort seinen nächsten Verwandten wußte, sollte er sich nicht deshalb um die Kanonikate in Lisieux oder Bayeux beworben haben, weil er in einer dieser Städte geboren war und ebenfalls dort noch Verwandte wohnen hatte? — Diese Frage wird uns dadurch beantwortet, daß wir tatsächlich im 14. und 15. Jahrhundert in der Normandie und besonders in Lisieux die Familie Sapientis antreffen. Hugo Sapientis wird schon am 18. Juni 1342 Kanonikus in Lisieux [17]); also ein Mann aus dem gleichen Geschlechte wie Radulphus hat bereits 1342 das Kanonikat in Lisieux besessen, um das sich Radulphus 1403 bewirbt. Und Hugo Sapientis stammt aus der Lisieuxer Diözese; am 21. Mai 1349 wird er als »Magister Hugo Sapientis, Lexoviensis diocesis, in artibus et medicinae magister« erwähnt [18]). Von Hugos Leben wissen wir noch mehr.

[17]) Vgl. Chartularium Universitatis Parisiensis Tomus II_1 (1891) S. 480 Anm.

[18]) Chartularium II_1 S. 630.

Am 7. November 1338 wird er zum Dekan der Pariser medizinischen Fakultät erwählt [19]) und erscheint als solcher noch am 22. November 1339 [20]). — Magister artium Johannes Sapientis aus der Diözese Séez (südlich von Lisieux; in der Normandie), der in den Pariser Universitätsakten in den Jahren 1385, 1387 und 1394 vorkommt [21]), wird 1387 vom König zum Kanonikus und Priester einer Kirche der Lisieuxer Diözese ernannt.

Aber nicht nur in der Normandie, auch in der Picardie, in Artois und Flandern sind die Sapientis häufig. 1349 ist in den Listen der »Natio Picardorum« der Pariser Universität ein Magister Nikolaus Sapientis aus der Thérouanner Diözese verzeichnet [22]). Der gleichen Diözese entstammt ein Petrus Wijts, am 23. Dezember 1423 »reelectus apud predicatores« der Kölner Universität [23]), und ein Georgius Sapientis, der 1433 an der Löwener Universität studiert [24]). — Magister Philippus Sapientis aus der Arraser Diözese lebt 1362—65 an der Pariser Universität [25]), ein Sapientis gleichen Vornamens und aus der gleichen Diözese 1433 an der Löwener Universität [26]). — Aus der Cambraier Diözese besuchen Johannes Wyts, »curatus de Gheele« 1428 [27]) und Johannes Wyts de Ghele 1445 [28]) die Löwener Universität; Magister Johannes Sapientis aus der Cambraier Diözese erhält 1362 [29]) ein Kanonikat an der Hl. Kreuzkirche zu Lüttich. Der Lütticher Diözese selbst entstammt ein Petrus Wijts, »curatus de Belle«, 1428 an der Löwener Universität [30]).

Im 16., 17. und 18. Jahrhundert ist die Familie Witz (Witsius, Wits, auch Witsen und Witzen) über ganz Belgien und Holland verbreitet, wie eine Durchsicht der Matrikeln der Utrechter [31]) und Leydener [32]) Universität lehrt. Besonders ausgebreitet findet sie sich im 17. Jahrhundert in Amsterdam.

Ein derartiges Ergebnis lieferte allein die Durchsicht der Universitätsmatrikeln; wieviele »Sapientis« müßten erst durch archivalische Forschung und durch Benützung der mir unzugänglichen normannischen, picardischen und flandrischen Lokalliteratur festzustellen sein! Unzählige wohl, denn die studierenden Träger eines Familiennamens sind doch gegenüber den übrigen Trägern desselben Namens

---

19) Chartularium II_1 S. 480.
20) Chartularium II_1 S. 492.
21) Chartularium III (1894) S. 397 und 458; IV S. 3.
22) Chartularium II_1 S. 643.
23) Hermann Keussen, Die Matrikel der Universität Köln 1389—1466, Bonn 1892, S. 203.
24) E. Reusens, Matricule de l'Université de Louvain 1426—1453 Bd. I (1903) S. 53 Nr. 33.
25) Chartularium III S. 85, 93, 134, 150.
26) Matricule de Louvain I S. 211 Nr. 43.
27) Matricule de Louvain I S. 97 Nr. 16.
28) Matricule de Louvain I S. 154 Nr. 32.
29) Chartularium III S. 86.
30) Matricule de Louvain I S. 167 Nr. 1.
31) Album Studiosorum Academiae Rheno-Traiectinae 1636—1886 (Ultraiecti 1886).
32) Album Studiosorum Academiae Lugduno Bataviae 1575—1875 (Hag 1875).

41*

stark in der Minderzahl. Doch wir können auf die Ermittlung dieser vielen Glieder der Familie Sapientis verzichten. Soweit sie nicht direkt mit Radulphus und Hans verwandtschaftlich verknüpft wären, könnten sie uns alle auch nicht mehr sagen als die von uns beigebrachten Beispiele: die Familie Sapientis war in Nord- und Nordwestfrankreich ansässig, und von hier aus müssen Radulphus und Hans nach Deutschland eingewandert sein. Da wir durch Radulphus' Bewerbung um die beiden normannischen Kanonikate die Gegend seiner Geburt genauer zu kennen glauben, werden wir weiter schließen: Radulphus und Hans wanderten spätestens in den 90er Jahren des 14. Jahrhunderts aus der Normandie, wahrscheinlich aus Lisieux oder Bayeux, nach Konstanz ein.

Ist dem so, und es werden sich triftige Einwände kaum vorbringen lassen, so ist ein neuer Grund gefunden, die Identität des Genfer Johannes Sapientis und des Rottweiler Hans Witz zu bestreiten, denn der erstgenannte war, das wissen wir sicher, in Deutschland, in der Eichstätter Diözese geboren. Ist Johannes Sapientis aber mit Hans Witz nicht identisch und ist er in Deutschland geboren, so liegt die Vermutung nahe, er gehöre der Generation des ebenfalls in Deutschland geborenen Konrads an, und der Vater des Johannes Sapientis (in der Verwandtschaftstafel mit »Y. Y. Sapientis« bezeichnet) sei zur gleichen Zeit wie Radulphus und Hans nach Deutschland eingewandet 33). Vielleicht waren es drei Brüder, von denen zwei sich nach Konstanz wandten und einer nach Eichstätt. Der Genfer Maler Johannes Sapientis wäre dann ein Vetter des Konrad gewesen. Daß man in der ersten, in Deutschland geborenen Generation noch Französisch sprechen konnte, ist selbstverständlich, und der Drang, jene Laute in ihrer heimatlichen Umgebung zu hören, begreiflich. So wäre der Genfer Aufenthalt der beiden Sapientis und des Konrad Witz zu erklären.

---

33) Gewiß ist die Familie Witz (Sapientis) auch in Deutschland (wenigstens seit dem 15. Jahrhundert) verbreitet, und es liegt gar kein Grund vor, anzunehmen, alle diese deutschen Familien seien aus Frankreich eingewandert. Nur für die Familie Konrad Witzens ist diese Annahme berechtigt, da hierzu, wie wir sahen, genügende Gründe vorlagen. — Nachstehend seien einige deutsche Sapientis genannt. 1405 Conradus Sapientis aus Erfurt (vgl. Akten der Erfurter Universität, herausg. von J. C. Hermann Weißenborn, Bd. I [1881] S. 74); 1406 Conradus Sapientis von Sulzbach (Oberpfalz), Diözese Regensburg (vgl. Gustav Toepke, Die Matrikel der Universität Heidelberg, Bd. I [1884] S. 102); 1425 Albertus Witz von »Hernberg« (Erfurter Universität S. 133); 1427 Gebhardus Sapientis von Nürenberg, Bambergischer Kleriker (Heidelberger Universität S. 177); 1428 Nicolaus Sapientis von Northausen (Prov. Sachsen) »ordinis servorum sancte Marie« (vgl. Georg Erler, Die Matrikel der Universität Leipzig, Bd. I, Leipzig 1895, S. 98); 1433 Conradus Sapientis von Treysa (Erfurter Universität S. 158); 1439 Johannes Sapientis von Cappel (Erfurter Universität S. 176); 1446 Nicolaus Sapientis von Meyningen (Erfurter Universität S. 208); 1448 Johannes Wits, in medicinis magister, aus der Mainzer Diözese (vgl. Auctuarium Chartularii Universitatis Parisiensis Tomus II, 1897, S. 715); 1457 Johannes Witze von Duderstadt (Leipziger Universität S. 205); 1460 Conradus Sapientis [von Erfurt?] (Erfurter Universität S. 284). — Im 16. Jahrhundert ist die Familie Witz auch in Innsbruck ansässig. Ein Achazius Witz, Bürger und Goldschmied zu Innsbruck wird 1591 erwähnt (vgl. Jahrb. d. allerh. Kaiserhauses Bd. 17_2 S. XXIII Nr. 14 238), und Thoman Witz erhält 1593 Adelsfreiheit und Wappenbesserung (vgl. Zeitschrift des Ferdinandeums Bd. 19, 1875, S. 157).

Wir wissen nicht, ob Hans Witz, der Vater Konrads, Maler war. Die Möglichkeit ist jedenfalls vorhanden. War er Maler und hat er in Frankreich gelernt, bevor er seiner Heimat den Rücken zuwandte, so müssen wir uns seine Kunst etwa so vorstellen, wie die Vorstufen des Robert Campin gewesen sein mögen. Sollte Konrad den Stil seines Vaters dann nicht in ähnlichem Sinne fortentwickelt haben wie Robert Campin den seiner Lehrer? Und wäre nicht daraus schon die oft betonte Verwandtschaft des Meisters von Flémalle und des Konrad Witz zu verstehen, zumal in Konstanz sowohl wie in Basel die Beziehungen zu Flandern und Burgund durch zugereiste Künstler immer wach gehalten wurden? — Ebenso möglich wäre auch, daß Konrad in seinen Wanderjahren seine alte Heimat wieder aufgesucht hätte und so in die Einflußsphäre des Flémallers gekommen wäre. Mit Sicherheit ist hier nichts auszumachen.

Nur eines läßt sich sagen: Das Problem »Konrad Witz« ist im Kerne ein Rassenproblem. Nordfranzösisches Blut hat sich mit alemannischem — Konrads Mutter war wohl eine Konstanzerin — vermischt. Süddeutsche schwerfällige Gründlichkeit mit nordfranzösischer weitblickender Erfindungsgabe, süddeutsche naive Naturfreude mit nordfranzösischem bewußten Farbenempfinden, süddeutsche derbe Bravheit mit nordfranzösischer graziler Größe. Und sollte nicht jene Vereinigung von Malerei und Plastik in einer Hand auch ein Nachhall von jener normannischen Mannigfaltigkeit sein, von der der Hofdichter Margarethens von Österreich, Jean Lemaire, singt? [34])

»Jean de Rouen, je te pry que tu parles:
Tu as eu bruit de Paris jusqu'en Arles
En l'art fusoire, sculptoire et fabrile:
Malleatoire aussi te fu utile.
D'Architecture et de peinture ensemble,
Tu te melas par tel usage et style
Que ton engin plus haut, qu'humain ressemble.«

ABEL STIMMER IN FREIBURG. II.

VON

ARTHUR BECHTOLD.

In meinem Aufsatz (Rep. Band XXXIV S. 438 ff.) habe ich die Streitigkeiten Abel Stimmers mit der Freiburger Malerzunft geschildert; im Anschlusse daran hatte ich die Vermutung ausgesprochen, daß er bald darauf Freiburg verlassen und

[34]) Le Comte de Laborde, Les Ducs de Bourgogne Tome I (1849) p. XXVI.

sich vielleicht zunächst nach dem Kloster Isenheim gewandt habe, wo noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts einige Verse, die er auf die Rückseite des Grünewald-Altars geschrieben hatte, Zeugnis von seinem Aufenthalte ablegten. Im Jahre 1576 hatte Franz Bär von Basel die Administration des Stiftes Isenheim übernommen. Der erst sechsundzwanzigjährige Administrator erwies sich sowohl auf kirchlichem, wie auf künstlerischem Gebiet als äußerst tätiger Mann; er schaffte Glocken für die Kirche an, erwarb eine neue Uhr, von Venedig brachte er einen Altarteppich mit, durch Peter Karcher, den Werkmeister zu Thann, ließ er den Lettner »mit etlichen großen Bildern St. Antonii und St. Pauli primi Heremitae« schmücken [1]); er wird auch Abel Stimmer, zu dem er von Basel wie von Freiburg her Beziehungen haben konnte, nach Isenheim berufen haben. Welche Arbeiten Stimmer dort ausgeführt hat, läßt sich nicht mehr feststellen [2]); der Verfasser der »Anzeige der Gemählde und Statuen der ehemaligen Antonier Kirche in Isenheim im Oberen Elsaß« hält für erwiesen, daß Abel Stimmer »einige der meisterhaften Glasgemahlde dieser Kirche« verfertigt und daß der ganz unbekannte Hagerich von Chur ihm bei der Arbeit geholfen habe [3]). Auf die Frage, ob Abel wirklich, wie fast stets angegeben wird, Glasmaler gewesen ist, werde ich später noch zurückkommen.

Ganz seltsam berührt es, wenn Vogler, unorientiert über die neueren Schicksale der Antoniterkirche zu Isenheim, in dem erst kürzlich erschienenen »Schweizerischen Künstlerlexikon« von Brun (S. 250) noch Füeßlin nachschreibt und sich darüber den Kopf zerbricht, »welcher von beiden« (Abel Stimmer oder Hagerich von Chur) »das hervorragend gute Mittelbild und welcher die Flügelbilder gemalt habe«! Gemeint hat Füeßlin natürlich den Grünewald-Altar.

Daß die Tätigkeit Abel Stimmers in Isenheim nur eine vorübergehende war und er von dort wieder nach Freiburg zurückgekehrt ist, geht aus einem Convolut Akten mit der Bezeichnung »Criminalia 1580« hervor, welches Herr Archivar Dr. H. Flamm im Freiburger Stadtarchiv fand; weitere Nachforschungen förderten die entsprechenden Einträge in den Ratsprotokollen zutage. Es handelt sich um eine Anklage wegen Religionslästerung, die sich Abel Stimmer im Jahre 1580 durch eine spöttische Bemerkung über den Freiburger Münsterpfarrer zuzog.

Das Ratsprotokoll meldet für Freitag, den 15. Januarii 1580:

». . . . Abel stimer wegen er vor meniglich Jüngst In der kirchen gesagt als der priester die hochzeit Insegnen wollen: da kompt der henckher, uff des pfarrer an-

---

1) Gfrörer, Franz Bär, Weihbischof von Basel 1550—1611, Zeitschr. f. d. Gesch. d. Oberrh. XVIII. (1903) S. 91.

2) Daß Stimmer und Hagerich ihre Namen auf die Rückseite des Grünewald-Altars setzen durften, läßt vielleicht den Schluß zu, daß die beiden Maler auch Restaurierungsarbeiten an den Grünewaldschen Gemälden vorgenommen haben.

3) H. Alfred Schmid, Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald. II. Teil (Textband) S. 322.

ruffen. Und dann der Koch zum Ritter wegen Er alle vegel und anderes uffkaufft die gen Ensißheim und alhie uff mehr schez wider verkaufft Inzogen werden.«

Schon drei Tage später wurde Abel aus dem Gefängnisse entlassen, ihm jedoch eine Geldstrafe von zehn Pfund Pfennig auferlegt, die auf seine Entschuldigung hin auf eine Mark Silbers herabgesetzt wurde:

»Montag den 18. Januarii.

. . . Abel stimer soll In ansehung seines krancken weibs der gfengnus mit undersagung seiner vor offner kirchen vor meniglichen unbescheidenen wort und reden in dem er unßere Religion nit (geacht?) und gesagt, als der priester für In gangen die hochzeit Inzusegnen: da kompt der Henckher, der würt In den gar auß machen, welches der Herr pfarrer zum hochsten clagt sampt seinen vierherren [4]), auch Ime In straff x ₶. Pf. aufferlegt und auß glassen werden.«

»Freitag den 22. Januarij.

Abel stümer Ist jüngster erkantnus nach außgelassen, für Rath gestelt und Ime undersagt so er alhie sein wolle er sich solcher unbescheidner reden enthalte. Der hatt hierüber sein schrifftliche entschuldigung übergeben und gepetten In erweegung ers nit böß gemeint der gelt straff zu erlassen und mit der thurnstraff verniegig zu sein.

Ist zuverlesen biß Montag Ingestelt.«

»Montag den 25. Januarij.

. . Abel stimer Ist sein ufferlegte straff In ansehung seiner entschuldigung und das er umb gnad bittet dieselbig buß an 1 Mark Silber gesezt und so er weither gnad begert Soll Ime durch die amtsherren für die er zuweisen, ein weitheres nachgelassen werden.«

Mit der Herabsetzung der Geldstrafe war Abel Stimmer nicht zufrieden; er richtete an den Stadtrat eine Eingabe, in der er bat, ihn ganz und gar mit einer Geldstrafe zu verschonen; sie wurde am 2. Mai 1580 dem Rate vorgelegt. Den Wortlaut des Originals, welches anscheinend ganz von der Hand Stimmers geschrieben ist, teile ich hier mit:

»Bricht und entschuldigung

An die Edlen Ehrnvesten Für:
sichtigen und Weisen Herren
Burgermaister Und Rath der
Statt Freyburg in Preysgöw
Meinen gn. Herren
Mein Abel Stymmers.

Edl Ehrnvest Fürsichtig und Weiß Gnädig und günstig Herren E. V. F. W. ernstlich hohe Clag hab ich mit sondern beschwerden anghort und verstanden. Daß

4) Die vier Vikare der Münsterpfarrei.

der scharff und mißverstendig Cleger mir ain Gmaine sag und schimpffred Zu ainem solchen ernst, Als hete ich meiner Christenlichen gehorsame vergessen, und aus frevenlicher vermessenheit den Priester seiner Ehren und würden verlezt und gescholten, ziehen wolte.

Wann ich aber das widerspiel mit dem Umbstand auch mit meinem teglichen thuen und leben erweisen wil, daß mir khain böß gedankhen wider disen Priester in mein Sinn und gemueth nie khomen, mich auch hiermit auf ain gemaine Priesterschafft in diser Statt Referierendt, Daß verhoffenlich khainer derselben von mir anderst bezeugen, noch sagen würdet, Dann daß ich Yeder Zeit dem wenigsten wie dem Höchsten ein gepürendt Ehr und Referenz bewisen und erzaigt habe, Vermög auch meiner Abschid, daß ich yetz ob 20 Jaren har, bey manchem Christenlichen Catholischen Potentanten Fürsten und Herrn mich in Religionssachen dermassen verhalten, daß ich bis dahar solcher strengen und schmählichen straaffen Uberhaben gewesen.

Auß disen und dergleichen Probationen gn: Herren, werden sich E. V. F. W. Zuebrichten haben das ich khain Priester Hasser noch Religions anthaster den tag meins lebens nie gewesen. Ich hete auch ain solchs bey der Frstl. Dcht: meinem gnedigsten Herrn in Vil weg zu endtgelten, und ghar nit zuverantwurten, Dann von denselben wegen E. V. F. W. ghorsam Zuelaisten ich nie unwillig gewesen.

Daß ich aber aus Christenlicher mainung und Gott Waißes auß khainer vermessenhait, noch verachtung die schimpfred mit angehenckt: er ercler mich gethan, und gesagt, diser ber der Ehleuth Henckher ist da, der würt sy gleich so wol als etwan Arme mit dem bandt Heiliger schrifft binden und an das Creutz hencken.

Und ich aber solche Reden den tag meins lebens auch bey Catholischen Christenleuthen ob Hundertmahlen ebenmässig vermeldet ghört. Und Inen daßelbig zu khainer Unbeschaidenhait niemahlen Verwendet worden. Ich verhoff und bin der underthenigsten Zueversicht, da es vonötten, solch mein gantz alhieig verhalten, Auch Jetzermelte schimpfred bey Hochstermelter Frstl. Dcht. Zuverantwurten. Dieweil ich dann gn. Herren diser geringfüegen verhandlung willen, Alain auf ain mißverstendige hitzige Clag, Von E. V. F. W: ernstlich und gantz schmächlichen in gefangenschafft geworffen worden. Wie es dann meinen gegenthail den Cleger den ich gestriges tags mit beistand Ehrlicher Priester selbs hier under ersuecht, daß solche Straff scharpff und Zue Hoch sein, selbs beduncket, Welcher auch Zweifels one seinem anerpietten nach Gester den Herrn Obristermaister derwegen zuegesprochen haben würdet.

Solte ich dann ersts angedeuter Geltstraaff auch underworffen und alßo mit zwayen Rutten geschlagen sein, were ich doch Nothrungenlichen veruhrsacht, mich bey Hoher Oberkaith zubeclagen. So bin ich aber noch der underdienstlichen zuversicht es werden E. V. F. W. an Oberzelter meiner defensional Und sonsten meines die Zeithar onsträfflichen verhaltens und über das, an meines Clegers thragenden

verniegens, sich gn. settigen. Und mich der Geltstraff gentzlichen und ghar erlassen. Das umb E. V. F. W: Zuverdienen bin Ich dienstlich willig und genaigt.

E. V. F. W.

Dienstghorsamer

Abel Stymer.«

Die Eingabe muß vom Freiburger Stadtrat abschlägig beschieden worden sein, denn der Maler sah sich genötigt, sich an die vorderösterreichische Regierung zu Ensisheim zu wenden. Das Schreiben weist dieselbe Handschrift auf wie die Eingbe an den Stadtrat:

»Wolgeborner Graff. Auch gestreng Hochglert und Vest der Frstl. Dcht: Ertzhertzog Ferdinand zu Österreich etc. meines gnedigsten Herrn Obrister Haubtman Landtvogt Regenten und Camerräth in Obern Elsaß, gnedig Herren. Wiewol vor der Zeit E. Gn. mich in die Statt Freyburg Höchstermelter Frst. Dcht: meinem gnedigsten Herrn Zur Ziehrung derselben Cappelen in Unser Frawen Münster daselbsten, Ein Altar Thaffl zu mahlen berueffen und angenohmen [4]), Und mich des Orts und Platzes die Zeit Zuerverfertigung vermelts Werckhs Bevor ab weyl ich alda nit verburgert. Wie dann E. Gn. sich gnedig zubrichten haben werden, der sicherheit verthröstet. So bin ich doch kurtzveruckter Zeit ainer onschedlichen schimpfred wegen. Welche als man ain Hochzeit vor der Kirchen Eynsegnen wollen, ghar in khainem Argen, Sondern alain schimpfsweis mit Lachendem Mundt beschehen, Wie E. Gn. auß beigelegter meiner zu Freyburg Übergebnen entschuldigungs schrifft zu sehen, Von aignem Statt Rath daselbsten, (Vileicht auß befürderung ainer schnellen und onbedachten Clag) nit alain gantz streng und schmächlich, One ainiche vorghende verhörung, gefengkhlichen Eingezogen und bis in den 3ten tag fengkhlichen endthalten, Sondern ist mir ererst dartzue ain starckhe Geltstraff Namblichen zehen Cronen abgefordert und aufferlegt worden. Und wiewol sich mein anclager der Pfarrherr alhie, selbst daß dieser straaff zueviel sye, gegen mir

[4]) Vgl. Rep. XXXIV S. 440 und Anm. 2. Füeßlin erwähnt um 1581 einen Christoph Stimmer »der Löbl. V. O. drey Landständen Diener, und General-Einnehmer des Meß-Pfennigs Elsaß und Sundgäuischen Gestades« (s. den Artikel Ch. Stimmer in Bruns Schweiz. Künsterlexikon); es ist wohl jener Georg Stimmer gemeint, der zum ersten Male 1570 genannt wird, wo sein Vetter Georg Tiffer ihn zum Nachfolger in seinem Amte als Generaleinnehmer der Vorlande vorschlägt (Innsbruck, Gemeine Missiven fol. 241). 1578 wurde er vorderösterreich. Sekretär mit 200 fl. Gehalt (Missiven an Hof 493, Gemeine Missiven 1801, Geschäft von Hof 826, Von der fürstl. Durchlaucht 774/5). Die Angaben verdanke ich der Direktion des Innsbrucker Staats- und des Statthaltereiarchivs. Auch in den Missiven des Freiburger Stadtrates erscheint »Georg Stimer. Frstl. Dcht zu Österreich etc. Unsers gnedigisten Herrn V. O. Land Camer Secretarius« (23. Jan. 1587). Er unterschreibt sich in dem von Alfred Schmid in seinem Grünewaldwerke (S. 317) mitgeteilten Schreiben der vorderösterr. Kammer in Ensisheim an Kaiser Rudolf II. wegen der Altarwerke zu Isenheim und Freiburg; A. Schmid hat ihn anscheinend (s. Index!) für identisch mit Abel Stimmer gehalten. Wenn, was leicht möglich, dieser Georg St. mit Abel St. verwandt war, so läßt sich die Berufung Abels in die Dienste des Erzherzogs Ferdinand leicht erklären.

in beisein dreyer Ehrlicher Personen erclärt. Und ich auch gantz diemüetig und dienstlich gepetten. In ansehung daß ich sonsten wegen meines fleißes so ich an dises werckh Irer Dcht: zu gnedigsten gfallen, gewendet, noch verlürstig stande, man wolte sich mit außgestandner und erlittenen Thurnstraaff settigen lassen, So hat doch solchs alles mehr nit verfahen mögen, dann daß sy bis auf ain Marckh silber gewichen. Welche bezallung sy auch oneverlengert von mir haben wollen.

Dieweil dann gnedig Herren Obermelter und khainer andere mainung als gmelt schimpfs weis und ghar nit in Argem unguetem oder ainicher verachtung von mir beschehen, aber Dannocht deßwegen ain starckhe Thurnstraaff erlitten da ich doch verhofft hete, Ich als der Yetzmahls in Höchstermelter Fstl. Dcht. dienst und arbaith und der Statt Freyburg mit nichten underworffen, Solte als andre Österreichische bestelte Diener gehalten und da ich was verwürckt hete durch E. Gn. und nicht durch die von Freyburg gestraafft sein worden.

So Langt und ist an E. Gn. mein gantz underthaenig flechlich Pitten und anrueffen Sie wollen dises alles mit gnaden erwegen Bej Inen von Freyburg daß sy mich oberzelter Geltstraaff halben Ruewig Und sich mit der erlittenen Thurnstraff ersettigen lassen.

Da sy je ain ansprach zu haben vermainen, Daselbig vor E. Gn: ainer Loblichen Regierung mit Ordenlichen Rechten, Des ich mich auf ain solchen fahl anerpotten haben wil, außfueren Und hiezwüschen mich an Obermelten der Frstl. Dcht. werckh nit abthreiben verhindern oder was gwalt thätigs weder mit gfengkhnus, noch in andre weg, gegen mir fürnemen sollen, noch wollen, das wil umb E. Gn: ich undertheniger ghorsame erdienen. In derselben gleyt Schutz und Schirm mich hiemit underthenig befelhendt

E. Gn.

Underthenig
ghorsamer

Abel Stymmer.
Maller.

Underthenig Suplication
Abel Stymmers.«

Die vorderösterreichische Regierung ließ am 6. Mai folgendes Schreiben an den Freiburger Stadtrat abgehen, in dem sie die Supplikation des Malers beilegte:

»Unser freundtlich dienst Zuvor Ersam Weysen, Liebe unnd gute freund. Uns hat Abel Stimmer der Maler, welchermassen Ir Ine, seines anmeldens, von wegen unschiedlicher schimpffred einen Priester so ein Par Ehevolckh eingesegnet, belangende, nit allein etliche tag gefengklich eingezogen, sonder auch noch ein geldt straff darzu abfordern sollen etc. mehrers Inhalts supplicierend fürgebracht, unnd darneben, wie Ir auß dem einschluß zuvernemen, verners gebetten. Wann wir nun

sonst der sachen khein wissens, so haben wir Euch, was Er Stimer an unß suppliciert hiemit Zuzeschickhen nit underlassen wellen der maynung, da die sachen fürgebnermassen geschaffen, das Jr Euch der gebür noch, sonderlich aber das Er auch an seinem angedeuten vorhabenden Malwerckh, nit verhindert werde, wissent zuverhalten unnd Er sich deswegen mit fugen weitters zu beschweren nit ursach haben möge. Datum Ensißheim den 6ten May Aō 1580

Frstl.: Dt: Erzherzog Ferdinanden Zu Österreich etc.

Stathalter Regenten und Rathe In obern Elsaß.

(Adresse:) Den Ersamen Weysen unsern Lieben und gueten
freunden, Burgermeister unnd Rath der Statt Freyburg
Im Preißgaw.

Carl Heinrich
von Reinach
m. p.

Jac: Holtzapffel D.
Cantzler scr.«

Das Schreiben trägt den Vermerk: »Praesentirt und verlesen Im Rath den 16. May Aō 1580.« Das Ratsprotokoll der Stadt Freiburg berichtet für diesen Tag:

»Montags den 16. May Aō 1580.

.... Das schreiben von der Regierung Abel stimers ward abgehört. Ist eingestellt bis zue des Herren Statschreibers ankhunfft alsdann der Regierung darüber bericht zu thun.«

Weitere Einträge über Abel Stimmer finden sich in den Ratsprotokollen nicht mehr; auch die jetzt in Innsbruck befindlichen Akten der ehemaligen vorderösterreichischen Regierung enthalten nichts über den Fall. Auf einen für Stimmer ungünstigen Ausgang der Angelegenheit läßt vielleicht die Tatsache schließen, daß er noch in demselben Jahre Freiburg verließ, in Straßburg das Bürgerrecht erwarb und in die dortige Malerzunft »Zur Stelzen« eintrat. Der Eintrag im Straßburger Bürgerbuch III S. 362 lautet:

»Abbell Stimer von Schaffhaussen der Maler hatt das Burgrecht kauffet, unnd will zur steltzen dienen. Act(um) denn 29 10bris [5]) 1580.«

Um in Straßburg Bürger werden zu können, hatte er zuvor den Rat seiner Vaterstadt Schaffhausen um sein »Mannrecht«, d. h. um die Erlaubnis, sich an einem fremden Orte aufzuhalten, bitten müssen [6]). Daß Abel Stimmer in Straßburg ein gesuchter Maler war, geht aus der von Stolberg veröffentlichten Stelle in den Straß-

5) Dezember; nicht, wie gelesen wurde: Oktober.

6) J. H. Bäschlin, Schaffhauser Glasmaler des 16. und 17. Jahrunderts II. Neujahrsblatt des Kunst-Vereins in Schaffhausen 1880, S. 10 f.

burger Fünfzehner-Protokollen hervor: Der Uhrmacher Isaac Habrecht sucht einen Maler, um ein hölzernes Uhrgehäuse, das schon in der Schweiz zum Teil bemalt worden und für Fugger in Augsburg bestimmt ist, fertig zu bemalen. Er hat deswegen zunächst mit Abel Stimmer gesprochen, der aber wegen Überhäufung mit Arbeit abgelehnt hat. Wendel (Dietterlin) ist zur Zeit nicht da, sondern in Hagenau; Isaac Knoderer hat auch Arbeit auf dem Land; »die anderen mahler dorften mehr daran verderben, denn gut machen«. 7)

Stolberg 8) führt noch eine Stelle aus den Registranden des Straßburger Stadtarchivs an, in der Abel Stimmer als Zeuge bei der Eheberedung des Michel Schack, Metzgers von Schaffhausen, mit Salome Andresin auftritt (1582). Herr Archivdirektor Dr. Winckelmann hatte die Güte, mich auf einen weiteren Eintrag im Kirchenbuche von St. Thomas (1570—83) aufmerksam zu machen: am 5. Februar 1582 erscheint »Abel Stimmer der Maler« als Pate beim Kinde des Glasmalers Bartel Linck.

Nach dem am 4. Januar 1584 erfolgten Tode seines Bruders Tobias übernimmt Abel die von diesem begonnenen Arbeiten am neuen Schlosse zu Baden-Baden 9); Krieg von Hochfelden gibt an (»Die beiden Schlösser zu Baden«. Karlsruhe 1851. S. 94 Anm.), daß noch im Jahre 1613 ein David Stimmer, Sohn des Abel Stimmer, zu Baden-Baden gelebt habe.

Ein Wort ist noch zu sagen über die Frage, ob Abel Stimmer wirklich die Glasmalerei ausgeübt hat. Meines Wissens hat Sandrart dies zum ersten Male behauptet; er schreibt (Teutsche Academie II. Theils III. Buch S. 254): »Gedachter Tobias hatte zum ältesten Bruder Abel Stimmern, einen berühmten Glaßmahler, deßen Werke zu Schafhaußen viel zu sehen seyn.« Seitdem ist diese Angabe durch alle Künstlerlexika und Kunstgeschichten hindurchgegangen, obwohl es bisher noch niemanden gelungen ist, eine einzige Glasscheibe von der Hand Abel Stimmers beizubringen. Es ist bei der Eifersucht, die damals zwischen Flachmalern und Glasmalern herrschte, 10) und bei der Strenge der alle derartigen Verhältnisse bis ins einzelne regelnden Zunftgesetze wenig wahrscheinlich, daß er selbst Glasgemälde geschaffen hat; dagegen wird er, wie andere Maler auch, Entwürfe für Glasmaler geliefert haben. P. Ganz hat einen solchen Scheibenriß von seiner Hand publiziert, W. Hartmann die Scheibe eines späteren Glasmalers entdeckt, der jener Riß zur Vorlage gedient hat 11). Jedenfalls ist es auffallend, daß Abel Stimmer in den Akten stets nur als Maler, nie als Glasmaler angeführt wird.

7) Stud. z. d. Kunstgesch. 13. Heft, Tobias Stimmers Malereien an der astronomischen Münsteruhr zu Straßburg. S. 30.

8) A. a. O. S. 5 Anm. 2.

9) Obser in der Zeitschr. f. d. Gesch. d. Oberrh. XX S. 680; XXIII S. 563.

10) Einen charakteristischen Fall habe ich in der Zeitschr. f. d. Gesch. d. Oberrh., N. F. XXVIII S. 147 geschildert.

11) S. Vogler in Bruns Schweiz. Künstlerlexikon S. 251.

ZUR BIOGRAPHIE DES NÜRNBERGER GLOCKEN- UND BÜCHSENGIESSERS ULRICH GLOCKENGIESSER. MIT URKUNDLICHEN BEITRÄGEN ZUR GESCHICHTE DER BEZIEHUNGEN DES DEUTSCHEN KÖNIGS SIGMUND ZU NÜRNBERGS KUNST UND GEWERBE.

VON

ALB. GÜMBEL.

Im Jahre 1439 fand auf schwäbischem Boden, ferne von der Heimat, ein trefflicher Nürnberger Meister, der Büchsen- und Glockengießer Ulrich Glockengießer, von der Hand eines adeligen Heckenreiters den Tod. Vielleicht ist es von Interesse zu erfahren, welche Nachrichten wir über diesen in seiner Vaterstadt und am kaiserliche Hofe hochangesehenen Meister und sein gewaltsames Ende besitzen.

Eine Sammlung dieser Notizen dürfte um so willkommener sein, da sie Gelegenheit bietet, einige Streiflichter auf die Beziehungen des damaligen Oberhauptes des Deutschen Reiches, König (seit 1433 Kaiser) Sigmunds, zu dem so reich entwickelten künstlerischen und gewerblichen Leben Nürnbergs [1]) fallen zu lassen.

In einer im hiesigen K. Kreisarchive befindlichen Genealogie der Glockengießerschen Familie, verfaßt um das Jahr 1650 von Christof Rosenhart, genannt Glockengießer (Manuskript des K. Kreisarchivs Nürnberg, Nr. 175 [2]), wird unser Ulrich Glockengießer ein rechter Sohn Peter I. Glockengießers genannt, dessen Vater Johann Glockengießer, genannt Weißenburger, Sohn Herman I. Keßlers oder Glockengießers des Alten gewesen sei. Es muß hier jedoch ein Irrtum des fast 200 Jahre später schreibenden Familiengenealogen vorliegen, denn wir können urkundlich nachweisen, daß Ulrich nicht ein leiblicher, sondern ein Stiefsohn Peter I. Glockengießers gewesen ist. In der Nürnberger Stadtrechnung vom Jahre 1422 wird nämlich bei den Einnahmen aus Polizeistrafen, wie wir heute sagen würden (»Von Puß vnd Vnzucht«, d. i. kleinen Übertretungen; mit »Unzucht« in unserem Sinne hat das Wort nichts zu tun) aufgeführt: Item 3 gulden von der Herman Sensensmidin, daz [= weil] sie des Nolts hamer zu Wendelstein verlegt hat, d. h. Erzeugnisse dieses Eisen(?)hammers zum Weiterverkauf bei sich eingelegt hat. Die gleiche Strafsumme wird eingezogen »von Peter Glockengießer in eodem facto«, d. h. also wegen des gleichen Vergehens, und »von Vlrichen Glockengießer, seinem Stiefsun, in eodem facto«.

[1]) Um einen auswärtigen Meister handelt es sich wohl dagegen bei jenem »Meister Francigena, dem Steinmetzen«, der 1431 im Gefolge des Kaisers erscheint (vgl. Beilage IV, Anm. 14).

[2]) Ich habe sie weiterhin stets mit »Genealogie« zitiert.

Wessen Sohn war aber nun Ulrich, wenn die Annahme der »Genealogie« unzutreffend ist? Ich glaube, daß uns eben diese einen Anhaltspunkt gibt durch die zwar urkundlich nicht zu belegende, aber auch begründeterweise nicht anzuzweifelnde Angabe, daß Ulrich einen Bruder des Namens Hans besaß. Nach der »Genealogie« wäre auch dieser ein rechter Sohn Peter Glockengießers gewesen doch auch hier irrt der Verfasser. Aus den Nürnberger Meisterlisten können wir feststellen, daß Hans Glockengießer der Sohn eines »Jaco[b] Glockengießers« war. Er wird nämlich im Jahre 1412 als Meister beim Handwerk der Keßler, d. h. der Kesselmacher aufgenommen. Der betreffende Eintrag lautet: Hans Glockengießer filius Jaco[b]s [wird Meister] Walpurg[is] Anno [14]12. Demnach dürfen wir schließen, daß auch Ulrich, der Bruder des Hans, ein Sohn dieses Jacob Glcokengießer gewesen ist und beide durch Einheiratung in die Familie des Peter Glockengießer oder Keßler dessen Stiefsöhne wurden.

Über die Persönlichkeit, insbesondere den Familiennahmen jenes Jakob Glockengießer, vermögen wir nicht zu vollständiger Klarheit zu kommen. Die »Genealogie« sagt das eine Mal (S. 15): »Ferner findet sich, daß Jacob Glockengießer auch des Hermanni I. Sohn gewesen (nämlich gleich einem Hermann II. und Hermann III.); ob sich aber ein Documentum hierüber finden mag, wirt die Zeit geben. Ich habs nur in alten beschreibungen gefunden; weiß nicht, wer es geschriben hat.« Ein zweites Mal (S. 22 b) kommt ihr Verfasser gerade zum entgegengesetzten Resultat, nämlich, daß »der Jakob nicht von der Glockengießer Stamen gewest, sondern sich von seiner Kunst Glockengießer geschriebn hatt«. Letzteres dürfte nun in der Tat zutreffend sein, wenn es richtig ist, was die »Genealogie« (S. 22 b) behauptet, daß Peter Glockengießer sich mit Margarethe, der Witwe Jakobs, vermählt habe; er hätte (als Sohn eines Bruders des Jakob) also seine Tante geheiratet, was nicht sehr wahrscheinlich ist; mangels urkundlicher Nachrichten ist aber Sicheres nicht festzustellen.

Jakob Glockengießer starb nach der »Genealogie« (S. 22 b) 1407; er besaß das Haus zur blauen Flasche »auf der Hüll«, das ihm ca. 1400 von dem schon genannten Johann Glockengießer, genannt Weißenburger, verkauft worden war (ebenda), und zu Erbrecht das berühmte Glockengießerhaus vor dem innern Frauentor (Genealogie, S. 22 b), das nach ihm Peter Glockengießer innehatte.

Margarethe, Jakob Glockengießers Witwe, brachte ihrem zweiten Manne, Peter Glockengießer, jedenfalls zwei Söhne, Hans und Ulrich, zu, außerdem werden in der »Genealogie« als Töchter Jakob Glockengießers und Stieftöchter Peters noch genannt Anna, die Ehefrau Hans Hausers [3]), und Elisabeth, die mit Hans Höhel ver-

[3]) Einem Hanns Hauser und Anna, dessen Ehefrau, die wohl unzweifelhaft identisch sind mit unserem Ehepaar, verschrieb der kaiserliche Rat und Schatullenverwalter (des Königs »einnemer und außgeber«, wie er in anderen urkundlichen Aufzeichnungen der Stadt [Schenkbuch] genannt wird), Lienhart Noffer von Boymotz (Lienhard Onoffre) am Dienstag nach Allerheiligen 1432 (dieses Jahr ergibt sich

heiratet war. Endlich erscheint noch ein dritter Sohn, namens Peter, welchen die »Genealogie« zu einem Stiefsohn machen möchte, während sie Hans und Ulrich, wie wir oben sahen, als rechte Söhne bezeichnet. Auch hier dürfte das gerade Gegenteil richtig sein, worauf ja der Name »Peter«, den der junge Peter Glockengießer

aus verwandten Urkunden») 120 fl. rheinisch, die bis nächstes Weihnachten bezahlt werden sollten (vgl. Beilage II). Diese Urkunde hängt mit jener großen Schuldentilgungsaktion zusammen, die Kaiser Sigmund im Jahre 1434 einleitete, um die Schulden, die er und sein Gefolge während des Aufenthaltes auf dem Nürnberger Reichstage, Februar bis August 1431, gemacht hatten, zu tilgen (vgl. Beckmann, Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Sigmund, 5. Abteilung, S. 291 ff.). Der Kaiser verpfändete damals der Stadt Nürnberg den Betrag ihrer halben Stadtsteuer d. h. 1000 fl. rh. für 23 324 fl. Dafür sollte die Stadt die Befriedigung der Gläubiger des Kaisers übernehmen und seine Bürgen ihrer Verpflichtungen entheben. Da auch unser Ulrich Glockengießer in die Angelegenheit verwickelt ist, habe ich im Anhang (Beilage IV) die Aufzeichnungen der städtischen Losungsstube über diese finanziellen Abmachungen der Stadt mit dem Kaiser und deren Ausführung wiedergegeben, ebenso einige Rechnungsnotate und Urkunden, die damit zusammenhängen. Aus diesen Aufzeichnungen können wir nun zunächst feststellen, daß die obige Schuld des kaiserlichen Rates Lienhard Noffers von Baymoz aus einer Bürgschaft entstanden ist, die dieser für einen Adeligen, Kadolt von Ekartzaw, übernommen hatte. Wir wissen leider nicht, wie diese Verpflichtungen jenes Herrn von Ekartzaw entstanden sind, wahrscheinlich rührten sie aber von genossener Verpflegung oder Quartier oder wohl auch von Warenlieferungen her. In enger Verbindung mit dieser Forderung des Hans Hauser wird stets eine solche eines Nürnberger Bürgers Wolffhart Gößwein genannt. Auch hier besitzen wir den Schuldbrief Lienhart Noffers vom gleichen Tage, wie derjenige Hanns Hausers (4. November 1432). Der eigentliche Schuldner ist wiederum jener Kadolt von Ekartzaw, für welchen sich L. Noffer verbürgt hatte. Die Gesamtforderungen Hausers und Gößweins betrugen 258 fl. Rh. Wir besitzen hierüber außer jenen Schuldbriefen auch noch ein eigenhändiges Rechnungsnotat L. Noffers von Baymoz (Urk. der Losungsstube Nr. 107, V 83/2). Es lautet: Hans Hausner vnd Gusveyn (!) debent habere a me Leonardo, super quibus habent meam literam, fl. 258 ren. per me Leonard[um] Noffrn. Sehr viel bedeutender als diese Bürgschaftssummen für Kadolt von Ekartzaw ist der Betrag jener Forderungen von Nürnberger Handwerkern und Kaufleuten, für welche L. Noffer namens seines kaiserlichen Herrn haftete (»die schuld, die herr Lienhart zu Nuremberg für unsern herrn schuldig ist«); er beläuft sich nach Aufzeichnungen Noffers selbst auf 3315, nach der definitiven Abrechnung der Losungsstube auf 3324 fl. rh. Unter den Schuldnern der kaiserlichen Schatulle befinden sich ein Harnischmacher (Heinrich Heyd, vgl. Beilagen IV, V und VI), zwei Goldschmiede (Hanns Weiß, vgl. Beilagen IV und II, und Seitz Groland), ein Maler (»Marcus moler«) und, wie schon bemerkt, unser Ulrich Glockengießer. Über dessen Schuldforderungen wird unten Weiteres zu bemerken sein, hier sei nur noch besonders auf jenen Maler hingewiesen. Gemeint ist Markus Landauer, der Sohn Meisters Berthold Landauers, des Malers (vgl. meinen Aufsatz: Meister Berthold von Nürnberg, ein Glied der Familie Landauer, Repert. für Kunstwissenschaf, Bd. 26). Die lateinische Schuldurkunde Lienhart Noffers von Baymoz für »Meister Marcus« (magister Marcus) vom 18. Juni 1432 über 223 fl. besitzen wir gleichfalls noch; ich habe sie in der Beilage I abgedruckt. Leider ist auch hier nicht angegeben, wofür der kaiserliche Rat bzw. sein Herr diese Summe schuldete. Ich möchte jedoch kaum glauben, daß diese Summe ein Entgelt für irgendwelche künstlerische Leistung war, sondern eher ein Anlehen oder Barvorschuß, denn aus mancherlei Notizen der Nürberger Archivalien ist zu entnehmen, daß dieser »Marcus moler« auch Kaufmann oder doch an größeren Handelsunternehmungen finanziell beteiligt war. So besitzen wir einen aus dem Jahre 1444 stammenden Brief eines Handelsdieners des Landauerschen Hauses aus Breslau an Markus Landauer und dessen Bruder Matthäus den Älteren, welcher auf einen ausgedehnten Handel der Brüder mit Wachs, Leinwand, Wolle usw. nach Schlesien und Polen schließen läßt (Akten des siebenfarb. Alphabets im Kreisarchiv Nürnberg). Dagegen dürfen wir vielleicht die Ausgabe von 28 fl., welche ein Maler »pro thabula«, also für ein Gemälde, empfing, mit ihm in Verbindung bringen, wenn wir nicht etwa an den Vater, Meister Berthold Landauer, den Maler, denken wollen, der den Nürnberger Reichstag von 1431 recht wohl noch erlebt haben könnte. Leider ist näheres über

vom Vater überkam, deutet. Dieser Peter d. J., »Peter Keßler glockengießer«, wurde 1419 Meister; nach der »Genealogie« wäre er schon jung, nach 1432 ledigen Standes gestorben. Dagegen war Peter d. Ä. 1434 noch am Leben; im genannten

diese tabula nicht angegeben, ebensowenig wissen wir genaueres über die Art der kaiserlichen Ausgaben für Goldschmiede. Der Goldschmied Hanns Weiß empfing 40 fl. *), der Goldschmied Seitz Groland 39 (alias 40) fl. (vgl. Beilage IV). Einer Vermutung nach dieser Richtung möge hier immerhin Raum gegeben sein. Es ist nämlich sehr auffällig, daß in den Nürnberger Stadtrechnungen, welche wir gerade für die zwanziger und dreißiger Jahre des 15. Jahrhunderts lückenlos besitzen, nirgendswo die Spur einer Ausgabe sich findet für das berühmte Gehäuse, welches die Reichskleinodien umschloß — heute im Germanischen Museum —, ein Meisterwerk der Goldschmiedekunst. Unzweifelhaft ist es nicht sehr lange nach Überführung der Kleinodien nach Nürnberg entstanden. Dürfen wir vielleicht annehmen, daß dieses kostbare Gehäuse während des Aufenthaltes des Kaisers in Nürnberg 1431 (oder Herbst 1430, s. u.) auf Kosten des Herrschers von den genannten beiden Goldschmieden gefertigt wurde? Auch der Ausdruck »thabula« könnte sich wohl hierauf beziehen, da die untere Fläche des Kastens mit einem Gemälde (zwei Engel, welche die heilige Lanze und ein Kreuz halten) geschmückt ist. Hierzu würde nicht übel stimmen, daß der Kaiser damals (13. April 1431) der Stadt das Privilegium erteilte, daß der mit der Weisung der Reichskleinodien verbundene Markt anstatt 14 Tage 24 dauern dürfe; selbst Reichsächter sollten hierzu freies Geleite haben — etwas ganz Außergewöhnliches. Im Jahre 1433 erließ der Nürnberger Rat die erste Ordnung für diese Heiltumsmesse; sie ist noch erhalten und betitelt »Zum neuen rat anno etc. 33° ward unser messe hie aufgericht und angefangen, als sie denn inner jarsfristen verren (vorher) verkündt was worden.« (Urk. des siebenfarbig. Alphabets im Kreisarchiv Nürnberg Nr. 872.) Falls unsere Vermutung zutrifft, ließe sich auch eher verstehen, wie der Kaiser diese doch eigentlich sehr persönlichen Ausgaben auf die Stadt überwälzen konnte.

Meine Ansicht, daß die »silberne Heiltumstruhe« im Anfang der dreißiger Jahre des 15. Jahrhunderts gefertigt wurde, scheint dadurch gestützt zu werden, daß auch in der Stadtrechnung für 1430 wiederholt Ausgaben erscheinen, welche in Zusammenhang mit der vor 6 Jahren erfolgten Verbringung der Reichskleinodien nach Nürnberg stehen. So wurde damals der »Schopperin Kammer«, d. h. das Gemach in dem Schopperschen Hause, in welchem die Reichskleinodien in der Nacht vor ihrer öffentlichen Ausstellung und Weisung ruhten (und zwar in einer »großen gevierten truhen«, zu deren »mahelschloß« der Stadt Zimmermann den Schlüssel hat, Tuchers Baumeisterbuch, Ausgabe von Weech u. Lexer, S. 127), um am nächsten Tage von dem vor dem Hause angebrachten Heiltumsstuhl dem Volke gezeigt zu werden, mit einem »Gemeld« geschmückt (vgl. nürnbg. Stadtrechnungen im K. Kr. A. Nürnberg, Bd. III, fol. 474 b, 3. Frage = 12. April bis 17. Mai): Item dedimus 7 ℔. 14 sh. 2 h[aller], das das gemeld zu der Schoperin in der camern, da man das wirdig hailgtum weiset, gekost hat.

Im Herbst des gleichen Jahres (damals, September und Oktober 1430, weilte auch König Sigmund in Nürnberg) wurde sodann das Gewölbe im Nürnberger H. Geistspital, wo die Reichskleinodien aufbewahrt wurden, »gemolt« (vgl. Stadtrechnungen, Bd. III, fol. 179 b, 8. Frage = 4. Oktober bis 1. November: Item dedimus 41 guld. landswerung, faciunt in hallensibus 45 ℔. 2 sh. hl., von dem gewelb zu molen im Newenspital, da man das wirdig hailigtum sehen lesst.

Falls meine Annahme, daß wir in den von Kaiser Sigmund beschäftigten Nürnberger Goldschmieden Hanns Weiß und Seitz Groland die Meister der Heiltumstruhe zu sehen haben, richtig ist, würde sich natürlich die in meinem Aufsatz: Die Scheßlitzer, genannt Schnitzer, eine Nürnberger Goldschmiedefamilie des XV. Jahrhund. (Rep. f. Kunstw., Bd. 35, S. 493) geäußerte Vermutung, daß Hanns Schnitzer ihr Verfertiger sei, erübrigen.

Bei dieser Gelegenheit möge gestattet sein, eine mir s. Zt. entgangene andere Arbeit Scheßlitzers, die uns urkundlich bezeugt ist, zu erwähnen; ein silbernes Katherinenbild für die Frauenkirche zu Nürnberg

*) Die 100 fl., die Hans Weiß daneben noch erhielt (vgl. Beilage II) scheinen eher ein Darlehen gewesen zu sein.

Jahre vertrug er sich mit seinen oben genannten Stieftöchtern Anna Hauserin und Elisabeth Höhelin über das Haus zum Glockenstuhl, dieses muß damals in den Besitz dieser letzteren bzg. ihrer Ehemänner übergegangen sein, welche je den halben Teil 1438 bzw. 1440 an den Glockengießer Konrad Gnotzhamer [4]) verkauften (Genealogie S. 22 a u. b).

Über Ulrich Glockengießers Stiefvater, Peter den Älteren, sei noch bemerkt, daß er ein Sohn Johann Glockengießers genannt Weißenburger war, welcher die sogenannte Betglocke auf dem Nordturm der Sebalduskirche goß [5]). Dieser Johann war ein Bruder Herman Keßlers II., Stifters des Spitals zu Lauf (vermählt 1347 mit Elisabeth, Tochter Konrad Heyds und dessen Ehefrau Gerhaus, 1352 als Meister Herman Gloggengießer Bürge bei der Neubürgeraufnahme eines Tuchmachers Johannes Uttenhofer, stiftet 1374 das Spital zu Lauf, gestorben vermutlich 1389, jedenfalls vor dem 4. März 1392 [6]); seine Ehefrau Elisabeth urkundet

---

aus den Jahren 1450 und 1451. In dem Rechnungsberichte des Kirchenmeisters der Frauenkirche, Stephan Schuler, für die genannten beiden Jahre (K. Kreisarchiv Nürnberg S. I, L. 131, Nr. 5) finden sich Heft II (fol. 3[a]) und (5[b]) folgende Einträge:

1450.

Item ich kauft ein silbrein vergult sant Kathrein pild, daz hab ich dem Hanssnyczer, goltsmid, geben, der sol mir das recht zufertigen. das pild wirt wegen pei 11 marken on geferd, mi[n]der oder mer; wirt ein mark kosten 8½ guld[en]. Summa daz machet 93½ guld[en]. wurd daz pild aber mer oder mi[n]der kosten, daz scholt sich hernach zu guter rechnung wol finden.

1451.

Item ich hab kauft 1 silbrein vergult Katherina pild; wigt 11 mark und 3½ lot uberall, da hab ich undern (!) hern in der fertigen [= früheren] rechnung verrechent, daz daz pild kostet 93½ gulden r[einisch], so hab ich sider [= seither] darzu machen lassen die cron und fuß und rad und swert, daz daz pild kost uberall 118 fl. r[einisch] 4 schillinge. also gepurt mir jtzunt in die rechnung zu legen 24 guld. 14 schilling in gold.

4) Über die Familie der Glockengießer Gnotzhammer vgl. meine Angaben in Heft 20 der Mitteil. des histor. Ver. f. Gesch. der Stadt Nürnberg, S. 68 ff.

5) Deren Fußinschrift lautete nach Hoffmann, Die Sebalduskirche in Nürnberg, S. 194: Anno domini 1391. hec campana est 148 centenariis acta per Johannem Wyßenburger in Nürenberg in vigilia s. Laurencii martyris a domino Heinrico preposito de Vestenberg genito conparata rex Kaspar rex Balthezar rex Melchior. deus propitius esto per intercessionem beati Augusti[ni].

6) Die Nürnberger Stadtrechnungen haben uns auch eine Notiz über ein von diesem Herman II. Keßler für die Frauenkirche zu Nürnberg verfertigtes Orgelwerk überliefert. Die Gotteshauspfleger dieser Kirche hatten aus der Losungsstube den Betrag von 100 fl. — also eine recht bedeutende Summe — entliehen, um diese Orgel zu bezahlen. In dem ersten uns überhaupt erhaltenen Rechenschaftsbericht der städtischen Losunger Peter Nützel, Michel Gruntherr, Hans Tucher, Bertholt Pfintzing am Weinmarkt und Konrad Babenberger vom 14. Januar 1377 über die städtischen Einnahmen und Ausgaben heißt es: So ist vnser frauen cappel vff dem Platz den burgern schuld[ig] vmb daz orgaloy Ic (= 100) guld[en], die man Herman dem Kessler geben hat.« Dieser Vermerk zieht sich in den städtischen Rechnungen bis 1406 fort und wäre vielleicht noch länger zu verfolgen, wenn hier nicht eine Lücke in den uns erhaltenen Rechnungsbeständen vorhanden wäre.

1373 goß er auch die große (heute längst umgegossene) Sturmglocke in der St. Georgskirche zu Dinkelsbühl. Die Umschrift dieser Glocke lautet nach Ritter, Die Georgskirche in Dinkelsbühl, S. 20: Anno 1373 Fudit me Magister Hermanus de Nurenberg Lunae Maji etc.

noch am 8. Februar 1396, † 1399) und Hermann III. Keßlers, welcher 1375 das Spital zu Schwabach gründete (Ehefrau Elisabeth aus unbekannter Familie, Kirchenmeister bei St. Lorenz 1378—1387). Die Ehe dieser beiden Hermann scheint kinderlos geblieben zu sein. Vater dieser drei Brüder Hermann II., Hermann III. und Johann Weißenburgers war Hermann I. Keßler, dessen der Sohn Hermann II. in seinen Testamenten vom 21. Juni 1386 und 20. Februar 1389 gedenkt: der erst jartag (nämlich im Spital zu Lauf) sol sein all jar an dem freytag nach der goltvasten in der vasten got zu lobe vnd zu ern, zu hilf vnd zu trost meins vater sel. Herman Keßlers und Agnesen, meiner muter, seln und Conrat Haidenns, meins swehers, seln und Gerhaußen, meiner swiger, sel . . .« In seinem Verzeichnis aller »erberg, lewt, di ich erkannt hab, die bey mein zeiten tod sein« vom Jahre 1390 gedenkt auch Ulman Stromeir, der Verfasser des »Püchel von meim geslecht und von abentewr«, seiner, indem er dort aufführt: »Herman Keßeler der alt, Herman, sein son [der da den spital machet zu Lauff]«.

Um nun wieder auf Ulrich, Jakob Glockengießers Sohn und Peter Glockengießers des Älteren Stiefsohn, zurückzukommen, so dürfte dieser etwa 1395 geboren sein; 1419 oder 1420 wird unser »Vlr[ich] Glockengießer« Meister beim Handwerk der Keßler 7).

Verheiratet war er in erster Ehe mit Catharina Zutschin, in zweiter mit Elisabeth, Konrad Schönmachers und Anna, dessen Ehefrau, Tochter.

Bemerkenswert erscheinen vor allem seine Beziehungen zum kaiserlichen Höfe, Wir haben schon oben (Anm. 3) gesehen, daß er unter den Schuldnern des kaiserlichen Rates und Schatullenverwalters Lienhart Noffers bzw. Kaiser Sigmunds aus Anlaß von des letzteren Aufenthalt in Nürnberg während des Reichstages 1431 erscheint, und zwar mit dem Betrage von 159 fl. rheinisch. Außerdem hatte der Meister aber noch eine Forderung für gelieferte Feldstücke an den Kaiser. Am 6. Mai 1434 befahl dieser dem Nürnberger Rate an »Meister Vlrichen gloggengießer« 440 fl. rheinisch von den 853 fl., die dem Kaiser »an der sum der verpfandung« (sc. der Nürnberger Stadtsteuer, vgl. Anm. 3 oben) noch übrig geblieben sind, auszuzahlen, und zwar für »ettliche grosse vnd kleyne puhgsen«, die er (der Kaiser) von ihm gekauft habe. Am 18. Juni 1434 quittieren Vlrich Glockengießer, Bürger

Welchen ausgezeichneten Ruf die Nürnberger Glockengießer schon früh weitum genossen, beweist auch eine Anfrage der schwäbischen Reichsstadt Isny vom Jahre 1409, in welcher sie um ein Gutachten der Nürnberger in einer technischen Frage des Glockengusses bat. Der Rat erteilte damals folgende Antwort: Lieben freunde! als ir uns verschriben habt von einer gloken wegen, die man ew (= euch) gegoßen hab, darauf die öre gelötet sein, also haben wir durch euern willen die meister bei uns darum besant und gefragt und die sprechen, daz sie nicht wol getrösten künnen, daz es beleiblich sei; doch so füg in kein antwurt darauf zu geben, sie heten die glocken dann gesehen etc. dat. ut s[upra] = feri: 3ª ante Martini [1409]. (Nürnbg. Briefbücher III, f. 20 b.)

7) Das Jahr ist nicht ganz genau festzustellen. Das Meisterverzeichnis des Kreisarchivs Nürnberg, Ms 233, fol. 39 b, nennt seinen Namen ohne Jahreszahl zwischen einem Eintrag aus dem Jahre 1419 und einem solchen von 1420. Doch ist wohl eher 1419 anzunehmen, vgl. Beilage XI.

zu Nurenberg, und Kathrein, dessen Ehefrau, dem Rate über den Empfang dieser Summe. Das hier auf kaiserliche Anweisung empfangene Geld hatte der Meister freilich gleich wieder zur Begleichung einer Forderung der städtischen Schmelzhütte für 42 Zentner Saigkupfers, die er im Dezember des vorausgehenden Jahres bezogen hatte, zu verwenden. Wir erfahren dies aus Aufzeichnungen der städtischen Losungsstube, die uns noch über mehrere solcher Buchforderungen des Rates an den Glockengießer unterrichten. Im Dezember 1434 beliefen sich diese Schuldforderungen für geliefertes Kupfer auf 780 fl.; dafür verpfändete er mit gesamter Hand seiner Ehefrau Katharina das Haus, darin er wohnte, und den Stadel »in der prüch«[8]. Zur Tilgung dieser Schuld zedierte er dem Rate eine Forderung von 350 fl. an die Stadt Auerbach in der Oberpfalz; erst 1451, also lange nach des Meisters Tod, wurde von dieser die letzte Rate entrichtet. Einen weiteren Betrag von 380 fl. übernahm 1437 der Schwiegervater des Meisters, Konrad Schönmacher. Von einer privaten Schuldforderung erfahren wir durch eine Urkunde vom 21. März 1443, in welcher Hanns von More — dieser war Goldschmied — als Bevollmächtigter des Hanns Truhensmyd von Zwickau der Elspet Zutschin, welche Testamentsvollstreckerin ihres Schwagers Ulrich Glockengießer war, den Empfang von 76 fl. Hauptsumme und Zinsen für Zinn bestätigt.

Wichtiger als alle diese Geldangelegenheiten ist uns die Frage, ob wir Nachrichten über Arbeiten (Glocken usw.) besitzen, welche aus der Werkstatt des offenbar sehr tüchtigen und viel beschäftigten Meisters hervorgingen. Dies ist in der Tat der Fall. Unter dem 4. Oktober 1420 schrieb der Rat an Landgraf Johann von Leuchtenberg, Meister Ulrich Glockengießer habe ihm klagend vorgebracht, daß er für eine dem Landgrafen gefertigte B ü c h s e keine Bezahlung erhalten und daran »vast (= sehr) schaden genommen« habe; der Landgraf möge ihren Bürger ohne längeres Verziehen befriedigen und »unklaghaft« machen. 1432 hatte unser Meister dem Bischof Johann von Würzburg »etliche buchßen vnd andern gezeuge« geliefert, konnte aber gleichfalls keine Bezahlung erhalten. Er begab sich daher selbst nach Würzburg und veranlaßte den Rat, ihm ein Empfehlungsschreiben mitzugeben, in welchem dieser den Bischof bat, »Meister Vlrichen rasche »außrichtung« zu tun oder ihm »sein gezeuge gütlichen« wiedereinzuantworten (1432, 25. Oktober). Aber vierzehn Jahre später war diese Würzburger Schuld noch immer nicht beglichen, wie ein Schreiben des Nürnberger Rates an den Bischof Gottfried von Würzburg vom 16. November 1446 beweist, in welchem der Rat namens der Anna Schönmacherin, der Schwiegermutter Ulrich Glockengießers (über dessen zweite Ehe vgl. oben) bittet, den Rest der Schuld — ein Teil war dem Meister in Form der Lieferung von 12 Zentnern Glockenspeise bezahlt worden — endlich zu entrichten (siehe Beilage

[8]) Heute Johannisgasse. Über den Namen »pruch« vgl. Mummenhoff, Mitteil. des Ver. f. Gesch. Ver. f. Gesch. der Stadt Nürnbg., Heft 2, S. 45.

XIII). Auch die Lieferung einiger Glocken für fränkische und schwäbische Kirchen können wir nachweisen. So teilt Bossert, Die Glocken Nürnberger Meister im nördlichen Württemberg (Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Heft 6) mit, daß ein Vlricus glockengießer (magister Vlricus), der wohl unzweifelhaft eine Person mit unserem Meister ist, 1431 und 1438 Glocken für die Kirchen zu Häfnerhaslach, Hilgartshausen, Reubach, Finsterlohe, Großaltdorf, sämtliche in Württemberg, goß. Auch die Glocke der Johanniskirche zu Rothenburg ob der Tauber vom Jahre 1438 wäre nach Bossert aus seiner Werkstatt hervorgegangen. Über die Lieferung einer Glocke für das eichstädtische Pflegeamtsstädtchen Arberg (Mittelfranken) erhalten wir Nachricht aus einem Protokoll des kaiserlichen Landgerichts des Burggrafentums Nürnberg. Vor diesem Gerichte belangte im Jahre 1436 »Meister Ulrich Glockengießer« den dortigen Kastner (Gefälleinnehmer) Konrad Freytag, weil dieser nach dem Guß einer für Arberg bestimmten Glocke für den Zentner nur 2 anstatt 3 fl. Lohn bezahlen wollte [9]).

Auch für die Kirche in Auerbach (Oberpfalz) scheint er eine Glocke geliefert zu haben, da wir von einer Forderung des Meisters an diese Stadt im Betrage von 350 fl. hören (vgl. Beilage IX).

Bei einer der durch solche ausgedehnten Geschäftsverbindungen veranlaßten Reisen fand nun unser Meister im Jahre 1439 in Schwaben einen gewaltsamen Tod. Auch die »Genealogie« ist hierüber unterrichtet. Sie sagt, daß er zu Gingen vor 1440 gestorben sei: »Herr Schlüßelfelder gedenckht, daß vmb diesse Zeit, etwan 1441 (!), ein Glockengießer von den Plackern auf der Straßen sey ermordet worden.«

Wir erfahren über das traurige Ereignis einiges aus dem Schriftwechsel des Nürnberger Rates mit der Stadt Ulm und dem Grafen Johann von Öttingen. Darnach wurde der Meister, als er mit einem Diener von Ulm nach Gingen ritt, unfern der letzteren Stadt von einem Adeligen, Fritz von Grafeneck, der in Diensten des genannten Grafen von Öttingen stand, überfallen und, wie es scheint, selbst schwer verwundet, der Diener und sein Pferd weggeführt. Ulrich Glockengießer vermochte dem Nürnberger Rate noch eine Botschaft über den mörderischen Überfall zukommen zu lassen, scheint aber dann in Gingen, ferne von der Heimat, seinen Wunden erlegen zu sein. Der Mörder mußte sich unter Vermittlung seines Herrn mit den Kindern des Ermordeten — nach der Genealogie hießen sie Lorenz [10]) und Agnes — auseinandersetzen; über Einzelheiten dieser Verhandlungen sind Akten leider nicht zu finden [11]).

---

9) Jung, Grundveste der Hoheit des Kays. Landgerichts usw. 1759, S. 298.

10) In einem Schreiben des Nürnberger Rates vom 28. Februar 1449 an den Abt Jakob von Kloster Kastel wird einem Lorentz Glockengießer trotz Fürbitte des Abtes das freie Geleit nach Nürnberg verweigert, nachdem dieser Lorentz »sollicher maße verhandelt, darum uns nicht gepurlich ist, im geleit zu geben«. (Nürnberger Briefbücher Nr. 19, fol. 311 b.)

11) Von Interesse ist, daß derselbe Fritz von Grafeneck auch einen Totschlag an einem Fritz von Westerstetten beging. Auch hier kam, wieder durch Vermittlung des Grafen Johann I. von

Beilagen.

I.

Schuldbrief des königlichen Rates Lienhart Nueffer von Boymocz für den Maler Meister Markus Landauer. 1432, 18. Juni. (Losungsamtl. Urk. im K. Kreisarchiv Nürnberg Nr. 150.)

Ego Leonardus Noffrn de Baymocz, comes uni[v]ersarum tricesimarum regni Hungarie, recognoco me esse verum debitorem provido *viro Magistro Marco* ac suis heredibus in florenis ducentis viginti tribus renensibus et pro huiusmodi testimonio et certitudine hanc literam scripsi propria manu et proprio sigillo sigillavi et ipsos florenos eidem m[agistr]o Marco et suis heredibus promitto satisfaccionem impendere sine aliquali recusa[tione]. In Nurenberg, die XVIII. mens[is] Junii anno MCCCCXXXII. — Orig. Papier mit aufgedr., gutem Siegel.

II.

Schuldbrief desselben für den Nürnberger Goldschmied Hanns Weys. 13. Juli 1432. (Ebenda Nr. 153.)

Ich Lienhart Nuffere von Baymocz bekenn uffenlich mit disem prief allen, die in sehen oder heren, daz ich recht- und redlicher schulde schuldig bin und bleibe dem erberen *Hansen Weys, goltzsmid zu Nurenberg*, und seinen erben, die er mier [12]) an barem geld von in enphangen hob (sic!), hundert guld. reynischer. derselben hunder[t] guld. gelob ich geben, bezalen und ausrichten in Michelis tag schierest komend bei guten treuen an alles verzihen. des zu ainer sicherhait hob [ich] im disem (!) prief versigelt mit meinem ufgedrukten insigel und mit mainer hont gescriben, [der] geben ist zu Nurenberg, an sant Margaretha tag etc. 1432.

III.

Schuldbrief desselben für Hans und Anna Hauser in Nürnberg. 4. November [1432]. (Ebenda Nr. 158, V83/2.)

Ich Lienhart Nueffer von Boymocz, der oberst graf des dreysigst zu Hungern etc., bekenn wir das (!) dem erberen man Hanns Hauser, Anna, seiner elichen wirtin, und allen iren erben etc. schuldig sein auf weinahten zu bezalen hie in den stat zu Nurenberg hundert und zweinzig reinisch gülden; ob ich nicht in demselben tag nicht möcht bezalen, so gelob wir mit guten treuen nicht von Nurenberg aus der stat zu

---

Öttingen und seines Bruders Wilhelm, eine Versöhnung mit den Verwandten des Ermordeten zustande (11. Oktober 1441). Der Mörder mußte sich damals zur »Besingnis« des Toten, Setzung eines steinernen Sühnekreuzes, Romfahrt und Stiftung eines Quatemberjahrtages verpflichten. (Frdl. Mitteilung des fürstl. Öttingen-Wallersteinschen Archivrates Dr. Diemand in Wallerstein. Über unsere Angelegenheit enthält leider das dortige fürstliche Archiv keine Akten.)

12) Das Wort könnte auch »miet« = Lohn gelesen werden. Der Sinn des Satzes ist infolge Ineinandergeratens zweier Konstruktionen nicht klar.

kumen, pis wir dem obgenannten Hanns Hauser, Anna, seiner wirtin, und al sein erben, purger zu Nurenberg, von den hundert und zweinzig guld. reinisch genzlich bezalen. das geloben wir mit unseren treuen zu bezalen. des zu warem urkund und merer sicherheit, so hab wir unser insigel zu end diser schrift gedruckt. geben zu Nürenberg am nehsten eritag nach aller heiligen tag [1432].

IV.

Aufzeichnungen der städtischen Rechnungsstube zu Nürnberg über die Verpfändung der Nürnberger Stadtsteuer durch Kaiser Sigmund zur Deckung der königlichen Schulden an genannte Nürnberger Kaufleute und Handwerker. 1434. (Manuscr. ebenda Nr. 296, fol. 64 ff.)

Pfantschaft der tausend gulden unser gewönlichen statsteur.

Es ist zu wißen, daz wir dem allerdurchleuchtigisten fürsten und herren herren Sigmunden, römischem keiser etc., unserm gnedigisten herren, bezalt und ausgericht haben 23 344 guld. landswerung und zweinzighalben groschen, darum und dafür uns sein keiserlich majestat verpfendt hat 1000 guld. unserer gewönlichen statsteur, als das die brief, darüber gegeben, die im »grünen briefpuch« geregistrirt sind, klerlichen ausweisen. und dieselben summ guldein haben wir von seinen keiserlichen gnaden wegen ausgericht söllichen personen, die uns von hof beschriben wurden geben, nach inhaltung einer zeteln, die stund von wort zu wort und lautet also: als unser gnedigister herre der keiser der stat zu Nüremberg die helfte irer jerlichen statsteur, die da machet tausent guld., um 23 344 guldein verpfendt hat, also sollen die egenannten von Nüremberg die nachgeschriben summ ausrichten und die also uff sich nemen und unsern herren den keiser und sein geisel davon entheben, das also besloßen ist von seinen keiserlichen gnaden und Stephan Coler und Sigmunden Stromer von Nüremberg zu Basel anno dni. 1434°.

Zum ersten süllen sie für die von Pilsen ausrichten 3300 guld.

Item für den von Colditz Niclasen Muffel, Heinrichen, Hannsen und Cunraden Caamermeister 336 guld.

Item für den lantgrafen von Hals Andresen Haller 700 guld.

Item für herrn Alsen von Sternberg dem . . . Fütrer 300 guld.

Item den juden noch aussteender schulde 500 gulden.

Item für etlich zerung des keisers, die herr Laßlaw, cantzler, nam [13]), 270 gld. 4 groschen.

---

[13]) Über diese kaiserlichen Schulden, »die herr Laßlaw, cantzler (d. h. der ungarische Vizekanzler L. von Chap), nam«, dann über die gleich folgenden Schulden des kaiserlichen Hofgesindes, dann endlich über 3324 (alias 3315) fl., welche der kaiserliche Rat und Schatullenverwalter Lienhart Noffer von Baymocz für den Kaiser gemacht hatte, besitzen wir auch noch wertvolle Spezialverzeichnisse (Urk.

Item für etlich des keisers hofgesind nach laut eines registers [14]) 606 guld. 15½ groschen.

Item die schuld, die herr Lienhart zu Nüremberg für unsern herren schuldig ist und das wol meint zu verrechen 3324 guld. [15]).

Item für herrn Cadolten von Ekersaw, für den herr Lienhart gesprochen hat, 258 guld.

Item dem burggrafen auf dem sloß zu Nüremberg von des keisers wegen zu schenk 200 guld.

Item den torhütern des sloß 25 guld.

---

der Losungsstube Nr. 157, V 83/2), die unzweifelhaft auf den zuletztgenannten Rat des Kaisers — der mehrmals mit »ego Leonardus« eingeführt ist, zurückgehen. Und zwar besitzen wir zwei Exemplare, von welchen eines mit eigenhändigen Bemerkungen Lienhart Noffers von B. ursprünglicher erscheint — ich habe es mit A bezeichnet — das zweite (B) mehr Abschrift. Angehängt ist beiden Listen noch eine Aufstellung der Privatschulden des kaiserlichen Rates im Gesamtbetrage von 3674 fl. 5 groschen. Ich teile von diesen Spezialverzeichnissen zunächst die Gläubigerliste des Kanzlers Ladislaus von Chapmit, und zwar nach dem Exemplar A unter Beifügung der abweichenden Lesarten bei B.

Die Liste ist betitelt: »Infrascripta debita fuerunt facta, que per dominum Ladislaum cancellarium fuerunt recepta.« Sie führt folgende Gläubiger und Forderungen auf: Vlrico Pehem fl. 6 gr. 15. — Engelhart fl. 10. — Herman Kamermester [B: Kamermaster] fl. 64 gr. 5. — Hans Weys [B: Weis] fl. 40. — Fabro sub castro (= dh. unterhalb der Burg) fl. 10 gr. 10. — Vlrico Menlen fl. 9 gr. 7. — Hancz (!) Rumel fl. 38. — Fogrethe (!) [B: Fogretha] fl. 9. — Sebaldo Guldenhirs fl. 8 gr. 11½. Apatecario fl. 28. — Leffelholcz fl. 16 gr. 16. — Pictori pro thabula fl. 28. — Summa flor. 269 gr. 4½. (Diese Summe weicht also etwas von obiger ab.)

14) Dieses »Register« führt folgende kaiserliche »familiares« und deren Nürnberger Gläubiger auf (nach Handschrift A, mit Abweichungen nach B): Secuntur debita pro familia domini imperatoris: Pro Johanne Jacobi: Vlrico Vidman fl. 16, Kontz Herung fl. 1, Zebaldo (B: Sebaldo) Guldeinhirs fl. 2 gr. 6, Stalinger fl. 8 gr. 11½. — Pro Belenkone: Anne Ersteterin fl. 8 gr. 13. — Pro Valentino de Liptowia: Anne Ersteterin fl. 10, Koncz Herung fl. 6, Leonardo Groland fl. 10. — Pro Rutenis: Hans Folkner fl. 18 gr. 5, Ottoni Bogner [B: Vagner] fl. 3. — Pro Johanne de Praga: uni qui habet cedulam, sed nomen ipsius ignoro fl. 32. — Pro Johanne Beck: Hermano Hoffner fl. 15 gr. 10, Conrado Behem fl. 43 gr. 10, Hans Köler fl. 46, Fohenstain fl. 80. — Pro magistro Francigena, Lapicida (= den Steinmetzen): Hermano Hoffner fl. 80. — Pro una domina Fleming [B: Flemingin], Els vocata: Margreth Pelgerin fl. 29½, Hermano Hoffner fl. 20½, Hans Ek fl. 14, uni mulieri vidue fl. 12. — Pro castellano de Gilnitz: Vlrich Kepff fl. 14. — Pro m[agistr]o Johanne Sartore: Magistro Andres fl. 34, Hans Ek fl. 16. — Pro m[agistr]o Nicolao, orlogista: Petro Swen fl. 50. — Pro Turcis (!): Hospiti ipsorum fl. 40. — S[umm]a fac[it] pro familia domini imperatoris fl. 607 gr. 15½ [B: S[umm]a flor. 607 gr. 15½]. Also auch diese Summe deckt sich nicht vollkommen mit der oben im Texte gegebenen zu 606 (!) fl. 15½ gr.

15) Die Liste dieser Gläubiger lautet folgendermaßen: Secuntur quibus obligo e[g]o Leonardus, que ad facta domini imperatoris recepi, paratam pecuniam, panno etc. et qui habent literas meas obligatorias.

Johanni Tewfel (fehlt bei B, s. u.) fl. 400 ren. — Hans Weis fl. 100. — Marco moler fl. 223. — Hans Stiber fl. 300. — Luce mercatori fl. 60. — Pehmin kierznerin [B: kiersnerin] fl. 1180. — Vlrico glokengisser fl. 159. — Ketzel kromer fl. 389. — Heinrich pixenmaster (!) fl. 20. — Groland aurifabro fl. 40. — [Es folgt ein Wort: Suber (?), nicht bei B.] Herrn Erhart Haller, dem maynem virt (!), fl. 444. — Summa facit fl. 3315 [oben 3324!]. [Bei B folgen nach (übereinstimmender) Angabe der Gesamtsumme noch die Worte: Quibus deputavi, si possibile esset, ut solverentur. Primo Johanni Tewfel pro parte mea de fl. 800 ren. fl. 400. Item hospiti meo Erhardo Haller in sortem sicuti eidem obligor fl. 453 (!).]

Item den torhütern der stat 25 guld.

Item sie (d. h. die Nürnberger) süllen dem keiser sein cron lösen [16]), die stet 1500 guld.

Item sie süllen dem keiser seinen brief lösen und widergeben, den der Pawmgartner und sein gesellen haben, der lautet 6000 guld.

Item sie süllen herrn Caspar Sliken von des keisers wegen ausrichten 6000 guld.

Summa 23 344 guld. $19^1/_2$ gr[oschen].

Item des süllen die von Nüremberg unserm herrn kuntschaft tun mit quitanz oder sust, wie sich fügen wird, das söllich sumen ausgericht sein.

Und also haben wir die obgeschriben summ guld. ganz bezalt sölchen personen, als hernachgeschriben steet:

Primo dedimus Heinrichen Prückler, unserm burger, von der von Pilsen wegen 3300 guld. R[ecepit] per se et restituit literam, quam recepit Peter Reichel.

Item dedimus 336 guld. H[einrich], Ha[ns] und C[onrat] Camermeistern. r[eceperunt] per se et restituerunt nobis literam, quam recepit Petrus Reichel.

Item dedimus 700 guld. Andresen Haller, unserm burger, für den lantgrafen von Hals. recepit per se et restituit literam Petro Reichel.

Item dedimus 300 guld. dem Otten Beheim und der . . . Pirgerin von herrn Alsen von Stermberg und des Fütrers wegen. r[ecepit] per se et restituit literam Petro Reichel.

Item dedimus unserm judenrate 500 gulden.

Item dedimus 270 gulden herrn Peter Reichel für etlich zerung des keisers, die herr Laßla, canzler, nam, r[ecepit] ders[elb] Peter per se.

Item aber demselben Peter Reichel 606 gulden $15^1/_2$ gr. für etlich des keisers hofgesind nach laut eines registers. r[ecepit] auch per se.

Item dedimus 2470 guld. Hanns Rumel, damit er etlich ainlützig [= einzelne] person ausrichtet von herrn Lienhart Noffers wegen, der gab er Hannssen Weißen, goltsmid, 100 fl., dem Marcus Moler 223 fl., Hannßen Stieber 300 guld., dem Lucas Kemnater 60 guld., dem Ott Behem et uxori 1180 guld., Vlrich[en] Glogkengießer 159 fl.[17]), dem H[einrich] Ketzel, cramer, 389 guld., H[einrichen], püchsenmeister, 20 gulden und Seitzen Groland 39 fl.

---

[16]) Über diese Verpfändung einer Krone durch König Sigmund an den Nürnberger Bürger Ulrich Ortlieb und die hiermit zusammenhängende Erbauung einer Balustrade mit den Wappen des Königs, des Papstes, der 7 Kurfürsten usw. am Nassauerhaus zu Nürnberg siehe Mummenhoff, Mitteilungen des Ver. f. Geschichte der Stadt Nürnberg, Heft XV.

[17]) Dieses Geld nahm der Glockengießer Conrat Gnotzhaimer für ihn ein. In den »Cedule quitacionis etc.« der städt. Rechnungsstube über diese Geldangelegenheiten (Losungsurk. Nr. 157) findet sich bemerkt: C. Gnoczzheimer von Vlrichen glockengießers wegen 159 guld. Über die Glockengießer Konrad Gnotzhaimer den Ä. und J. siehe die Anmerk. in meinem Aufsatz: Die Baurechnungen über die Erhöhung der Türme von St. Sebald 1481—1495 im 20. Heft der Mitteilungen des Vereins f. Geschichte der Stadt Nürnberg, S. 68 ff.

Item so haben wir Vlrichen Glockengießers selbs geben 440 guld. super quitanciam domini imperatoris von der summ, die herrn Lienh[arten] Noffer oben zugeschr[iben] ist. r[ecepit] per se et dedit quitanciam suam.

Item so haben wir von ders[elben] obgeschr[iben] summ herrn Lienharten Noffers aber geben 414 guld. Heintzen Heyden, harnaschmacher, unserm burger, auch super quitantiam domini imperatoris, et dedit nobis cum hac et quitanciam suam.

Item dedimus 258 pro domino de Ekartzaw dem Gößwein und Hannsen Hausner, unsern burgern. r[eceperunt] per se et quilibet restituit unam literam in papiro.

Item dedimus 200 guld. Conraden Eyßvogel, castellano. r[ecepit] per se.

Item dedimus 50 guld. dem Ulrich Spieß und Petern Guterman, torwarten auf der vesten. r[ecepit] quilibet 25 fl. per se.

Item so haben wir uns 1500 guld. selbs innbehalten, dafür unsers herren des keisers kron stund, als davorn in disem puch folio 30 geschriben stet.

Auch haben wir innenbehalten 6000 guld., die wir unserm herrn, dem keiser, gelihen hetten, als davorn in disem puch folio 30 geschriben steet.

Item so sein wir herrn Caspar Sligken noch schuldig 6000 gulden, als davorn folio 63 geschriben steet.

Summa, das wir also bezalt haben, als oben geschriben steet, facit 23 344 guld. 19½ gro[schen].

Und das haben wir also für ein ausgeben geschriben in das 34. register in die dritten frag und umb die summ alle haben wir unsers herren des keisers quitancien, die ligen bei [des] künigs steur.

Acta sunt hec omnia anno domini 1434° in vere et in estate.

V.

Befehl Kaiser Sigmunds an die Stadt Nürnberg, dem Harnischmacher Heinrich Heyd 414 fl. zu bezahlen. 1434, 22. Juli. (Wie III, Nr. 163.)

Wir Sigmund von gotes genaden romischer keiser, zu allen ziten merer des richs und zu Hungern, zu Behem, Dalmacien, Croacien etc. kunig, embieten den ersamen burgermeistern und rate der stat zu Nurmberg, unsern und des richs lieben getruen, unser gnade und alles gut! ersamen, lieben, getruen! von wegen solicher virhundert und virzehen gulden reinischer, die ir uns noch an der bezalung der 23 344 gulden schuldig beliben seit, heißen und bevelhen wir euch ernstlich mit diesem unserm brieve, das ir dieselben 414 gulden der genanten werung Heinrichen Heyden, harnaschmacher, burger zu Nurmberg, von unsern wegen und an unserer stat ausrichtet, gebet und bezalet. und wenn ir das also getan habt, so sagen wir wir euch, eur nachkomen und die stat derselben 414 gulden fur uns und alle unsere nachkomen am reiche quitt, ledig und los. mit urkund dieß briefs, versigelt mit

unserm keiserlichem aufgedrucktem insigel. geben zu Vlme etc. 1434, an sant Marie Magdalene tag unser riche etc. etc. — Or. Pgt. mit aufgedr. kaiserlichem Siegel.

V a.

Im gleichen Jahre 1434 wies Kaiser Sigmund die Stadt auch an, demselben H. Heyd 330 fl. rh. »für etlich panzir« zu bezahlen.

Die Urkunde (Ebenda Nr. 2703) lautet:

Wir Sigmund, von gotes genaden romischer keiser, zu allen ziten merer des richs und zu Hungern, zu Behem etc. kunig, embieten den ersamen burgermeister und rat der stat zu Nürmberg, unsern und des richs lieben getruen, unser gnad und alles gut! ersamen, lieben getruen! als wir Heinrichen Heyden, unserm und des richs lieben getruen, ein sum geltes für etlich panzir, die wir von im genomen haben, schuldig bliben sind, doran im noch 330 rinisch ussteen; also bevelhen und heißen wir euch ernstlich, das ir demselben Heiden solich 330 gulden usrichtet und bezalet von dem teil unsers slegschatzes, den wir von euch haben; und das tut, so ir immer erst möget. und so ir das getan habt, so sagen wir euch derselben 330 gulden quitt, ledig und los mit disem brief, der geben ist zu Vlme, versigelt mit unserm keiserlichen, ufgedrucktem insigel nach crist geburd 1434 etc. an s. Peters tag ad vincula [= 1. August] etc. — Orig. Perg. mit aufgedr. gutem Siegel. — Am unteren Rande des Briefes die Bemerkung: dedimus dem obg[enanten] Heyden daran 79 fl. 9 sh. in gold[18]).

VI.

Quittung des Harnischmachers Heinrich Heyd für die Stadt Nürnberg über 414 fl. 1434, 31. Juli. (Ebenda Nr. 165.)

Ich Heinrich Heyden, harnaschmacher, bekenn und thu kund offembar mit dem briefe, daz mir die fürsichtigen ersamen und weisen . . burgermeister und rate der stat zu Nüremberg gnediklichen ausgerichtet und bezalet haben solich vierhundert und vierzehen guldein, die mir mein gnedigister herre . . der keiser zu in verschaffet hat einzenemen nach ausweisung seines quitbriefs, darüber gegeben, den ich irer fürsichtikeit darumb eingeantwurt hab. und also sag ich dieselben mein lieb herren burgermeister, rat und burgere gemeinclichen der stat zu Nüremberg für mich und alle di, di das antrifft, um dieslben vierhundert und vierzehen guldein genzlich quit, ledig und lose on geverde. und des zu urkunde han ich fleissiklichen gebeten die ersamen und weisen Markarten Ofenhauser und auch Mertein Rebell, bede, daz sie ire insigel umb meiner fleißigen bete willen zu gezeugnüße der geschr[iben] sache an den brief gehangen habeo, presten halb des meinen. des wir dieselben bede, Markart Ofenhauser und Mertein Rebell, auch also bekennen, doch uns und

[18]) Die Quittung Heyds über diese 79 fl. 9 sh. vom 23. Oktober 1434 und die Gesamtquittung über 330 fl. vom 13. Mai 1435 sind gleichfalls noch vorhanden (ebenda Nr. 2712 und 2719).

unsern erben on schaden. der geben ist am samstag vor sant Peterstag ketenfeier etc. 1434. Or. Pgt. mit 2 guten anh. Siegeln.

VII.

Befehl Kaiser Sigmunds an die Stadt Nürnberg, Ulrich Glockengießer 440 fl. rh. zu bezahlen. 1434, 6. Mai. (Losungsurkunden im K. Kreisarchiv Nürnberg Nr. 162.)

Wir Sigmund, von gotes gnaden romischer keiser, zu allen ziten merer des reichs und zu Hungern, zu Beheim, Dalmacien, Croacien etc. kunig, embieten den ersamen burgermeister und rat der stat zu Nurenberg, unsern und des reichs lieben getreuen, unser gnad und alles gut. ersamen, lieben getreuen! wir haben alhie von unserm lieben getreuen maister Vlrichen gloggengießer, eurem inwoner zu Nurenberg, etlich große und kleine puhgsen gekouft [19]), dorumb wir im vierhundert und vierzig reinischer guldin geben söllen. nu wist ir wol, das uns nechst an der sum der verpfandung achthundert und drei und funfzig guldin uberbliben sind, dorumb wir euch dann nechst geschriben haben, uns die uszerichten. also ist unser meinung und schaffen ouch mit euch ernstlich, das ir von derselben sum dem genanten maister Vlrichen solich vierhundert und vierzig guldin reinisch usrichtet und bezalet und solichen zeug besehen und beschauen laßet. wann so ir das getan habt, so sagen wir euch der egenanten vierhundert und vierzig guldin quit ledig und los mit diesem brieve, der geben ist zu Basel nach Cristi gebürd 1400 jar und dornach in dem 34. jar an dem heiligen uffart tag, unser reiche des hungrischen etc. im 48., des romischen im 24., des behemischen im 14. und des keisertums im ersten jaren. — ad mandatum domini imperatoris Gaspar Sligh miles cancell[arius]. Or. Pergament mit aufgedrucktem kaiserlichen Siegel.

VIII.

Ulrich Glockengießer bestätigt der Stadt Nürnberg den Empfang von 440 fl. rh. (Ebenda Nr. 164.)

---

19) Schon im Frühjahr des gleichen Jahres 1434 hatte der Kaiser der Stadt befohlen, »büchsen« für ihn in Nürnberg zu kaufen oder gießen zu lassen. Die Urkunde lautet:

Wir Sigmund, von gottes gnaden romischer keiser, zu allen ziten merer des richs und zu Hungern, zu Beheim, Dalmacien, Croacien etc. kunig, embieten den ersamen burgermeister und rat der stat zu Nuremberg, unsern und des richs lieben getreuen, unsere gnad und alles gut! lieben, getreuen! als wir mit euch zum letztem male haben rechnen laßen und ir uns von des slegschatz wegen noch 70 rinisch gulden schuldig belibet, also ist unser ernste meinung und gebieten euch ouch ernstlich und vesticlich mit diesem briefe, daz ir Kraws Hansen, goltsmid zu Nuremberg, von Dietrichs von Franckenberg, unsers camerers und lieben getreuen wegen, der im etwevil gerets zu pfand gelassen hat, 24 rinischer gulden usrichtet und bezalet und von dem ubrigem gelde uns hantbuchsen kaufen oder giessen lasset. wann so ir daz getan habt, so sagen wir euch der obgenanten 70 gulden rinisch quit, ledig und los mit disem briefe, der geben ist zu Basel etc. 1434, am h. palmtage, versigelt mit unserm keiserlichem ufgedrucktem insigel etc. — Or. Perg. mit gutem Siegel. (Urk. des Losungsamtes Nr. 2702, V 92/2.)

Ich Vlrich Glogkengießer, burger zu Nüremberg, und ich Kathrein, sein eliche wirtin, bekennen fur uns und unser erben offenlich mit diesem brief, daz uns die für-sichtigen, ersamen und weisen . . die burgermeistere und rate der stat zu Nüremberg, unser lieb herren, schon bezalt und ausgericht haben söllich vierhundert und vierzig guldein landswerung, die uns der allerdurchleuchtigist fürst und herre, herr Sigmund, römischer keiser etc., unser gnedigster herre, für püchsen schuldig was und uns die mit seinem keiserlichen brief zu in verschaft hat. darumb so sagen wir sie und ir stat für uns und unser erben derselben vierhundert und vierzig guldein genzlichen quit, ledig und los und haben in darauf auch unverschaidenlichen versprochen und versprechen mit kraft diß briefs fur uns und unser erben, ob sie oder ir stat dheinerlei (d. h. irgendeiner) darumb angieng, daz wir sie dann davon gütlichen entheben süllen und wöllen on alle ir scheden ongeverde. und des zu urkund gib ich obgenanter Vlrich Glogkengießer disen brief, versigelt mit meinem aigen anhangendem insigel, des ich, die obgenant Kathrein, zu diesem mal mit im auch geprauche. geben am freitag nach s. Veyts tag etc. 1434. — Or.-Pgt. mit anh., gutem Siegel des Ulrich Glogkengießer (zeigt eine Glocke mit der Umschrift: S[igillum] Vlrich glogengieser.)

IX.

Aufzeichnungen der Nürnberger Rechnungsstube über das von Ulrich Glockengießer aus der städtischen Schmelzhütte bezogene Kupfer und dessen Bezahlung. 1433—1451. (Ms. des K. Kreisarchives Nürnberg Nr. 296, fol. 60 a, 67 b, 68 a, 69 b, 70 a.)

Vlrich Glogkengießer et uxor.

Item Vlrich Glogkengießer und Kathrein, uxor, tenentur (= schulden) nobis unverschaid[enlich] 180 guld. landswerung umb 42 centner saigkupfers, die in Jörg Madach, unser losungschreiber, von unsers geheiß wegen aus der smeltzhütten zu kaufen hat geben; die süllen sie uns bezaln auf nördlinger meße schirist (d. h. der nächsten) unverzog[enlich], als das ir brief ausweist, der ligt in der großen scateln im kalter. act. feria III^a^ post Lucie virginis anno etc. 33°. dedit das obges[chriben] gelt et restituimus s[uam] literam feria VI^a^ post Viti [= 18. Juni] anno etc. 34°.

Item wir haben zu kaufen geben der obgen[anten] Kathrein, der Vlr[ich] Glokengiesserin, 80 centner saigkupfers, je 1 centner um 4 fl. 6 gr[oschen], facit 341 gulden landswerung, der hat sie uns 100 gulden par bezalt, das übrig sol sie und ir obg[enanter] hauswirt uns bezaln, nemlichen 100 gulden auf frankfurter herbstmeße, 100 gulden auf frankfurter vast[en]meße und das übrig auf des heiligtums weisung, alles schirst nacheinanderkomend. und dafür hat sie uns zu pfant eingesetzt ir und, irs obgen[anten] manns erbrecht und alle ire recht an der hofreit, stadel und garten, in der prüch [20]), gelegen mit allen iren zugehörungen, mit willen und wort Hannsen von

[20]) h. Johannisgasse s. o.

Lochheim, des aigenherren, also das das unser pfant vor menielich dafür sein sol. und sie hat auch gesprochen für den obgenanten irn mann, der jetz nicht anhaim ist, wenn der herheim kumt, das das auch sein guter will sei und sölicher schuld und einsetzung auch also in des gerichts puch bekenn, als sie des dann alles also in des gerichts puch fol. 77 bekennt hat. act. feria 3ª ante Tyburcii et Valeriani [= 13. April) anno etc. 34°.

[Am Rande: confessus est maritus eius simili modo.]

Vlrich Glokengießer.

Item Vlrich Glogkengießer und Kathrein, sein eliche wirtin, tenentur iterum unverschaidenlichen 504 gulden landswerung umb 102 centner guts saigkupfers und umb 18 centner saigkupfers vom kretz, die sullen sie uns bezalen unverzogenlichen 100 guld. auf frankfurter herbstmesse, 100 gulden auf frankfurter vast[en]meße, 100 guld. auf nördlinger meße und das übrig auf frankfurter herbstmeße, alles schirst nacheinander komend; dafür haben sie uns eingesetzt alle ir habe, ligend und varend, nichts ausgenomen, als das in des gerichts puch verschriben ist, folio [die Zahl fehlt]. act. feria 2ª post Johannis Baptiste [= 28. Juni] anno 34^to^.

Vlrich Glogkengießer.

Item Jörg Madach hat uns verrechnet, daz er mit Vlrich Gloggengießer gerechent hab, daz er uns schuldig sei alter schuld 545 guld. landswerung, als davorn fol. 60° und 68° geschr[iben] steet umb saigkupfer; so hab er im darzu mer geben für 235 guld. auch saigk[upfer], also das er uns in tota summa schuldig sei 780 guld. landsw. die sol er uns bezaln 200 guld. auf frankfurter vastenmeße, 200 guld. auf nördlinger meße, 200 guld. auf frankfurter herbstmeße und das übrig auf weihenachten, alles schirst nacheinander komende. und des hat er also in des gerichts puch mit gesampter hant Kathrein uxoris bekannt und haben uns dafür zu merer sicherheit eingesetzt ir haus mit seiner zugehorung, darin sie wonhaft sein, mit willen Berthold Holtschuhers, des aigenherren, und iren stadel in der prüch gelegen mit seinen zugehörungen mit willen und wort Hannsen von Locheims, des eigenherren, und darzu all ir habe, varend und ligend, nichts ausgenommen, als das in des gerichts puch fol. 130° geschr[iben] steet. und die satzung und rechnung hat Jörg Madach also mit in getan feria Vª post Lucie virginis [= 16. Dezember] anno etc. 34^to^.

Item Vlrich Glockengießer persolvit nobis 220 tt. gekörnts kupfer zu 9 fl., das Lutz Steinlinger in die münz nam circa palmarum [= 24. März] anno etc. 37, facit 19 fl. 16 sh. Item dedit nobis 6 fl. 4 sh. in gold an 2 kesseln und 1 mörser in den marstal, das wir also auf den marstall verschriben haben.

[Am Rande]: Nota. Cuntz Schönmacher ist selbscholl [= Bürge, Selbstschuldner] worden mit Vlr. Glokengießer, seinem aiden, unverschaid[enlich] für 380 gülden, zu bezaln halb auf weihenachten schirst und halb auf Joh[annis] Baptiste schirst darnach; und des haben sie also bekannt in des gerichts puch folio 101. act. feria 3ª post Viti [= 18. Juni] anno etc. 37°. doran hat C[onrat] Pawngartner

genommen vom Schonmacher ein püchsen für 200 guld. restat an Vlrich Glogkengießers schuld 180 guld. und 33 guld.; die hat uns Johannes, gerichtschr[eiber], bezalt von der Schönmacherin wegen feri 3ª Francisci [= 4. Oktober] anno etc. 40°; und ist also ganz bezalt.

Awrbach.

Item Vlrich Glokengiesser hat uns an seiner nebengeschr[iben] schuld geben und beweist vierdhalbhundert [= 350] guld. auf den burgern des rats und der stat zu Awrbach, die uns der auch anthaiß worden sein und des iren brief geben haben zu bezalen 100 guld. auf Michaelis, 130 guld. auf liechtmeß und die übrigen 120 guld. von dann derselben liechtmeß uber ein jar, alles schirstkumend nacheinander. und derselb br[ief] ligt bei andern schultbriefen sub scampno. act. sabato ante Laurencii [= 6. August] anno etc. 35°

Item die von Awrbach persolverunt nobis 200 guld. zu der obgeschr[iben] frist Michaelis anno etc. 35°; die gab uns der lantschreiber von Awrbach.

Item Trautenberger persolvit nobis von der von Awrbach wegen 30 guld. feria VI· ante Nerey und Achilley anno etc. 36°.

Item Peter Erenhofer, unser burger, persolvit nobis von der von Awrbach wegen 40 guld. sabato post Margarete anno etc. ut supra.

Item . . der Trautemberger und der landschreiber von Awrbach sind uns von der von Awrbach wegen antheiß worden für Vlrich Glockengießer 29 guld. n. zu bezaln auf liechtmeß schirst. act. feria Vª ante Nerey et Achilley anno etc. 37^to^.

Item Ott Stromeir persolvit nobis per Hannsen Swartzen von der von Awrbach wegen 40 guld. feria IVª post Oswaldi.

Item Hanns Swartz persolvit nobis per magistrum Paulum puschzenmeister (soll heißen Büchsenmeister) 40 fl. r. feria 4ª. post Epiphanie dni. anno etc. 28.

Item Fritz Tyrolt persolvit nobis 50 guld. von der von Awrbach wegen feria 3ª ante Marie-Magdalene anno 39°, die im der Cuntz Poxstorffer von iren wegen geben hette.

Item Hans Pernecker von Müldorff persolvit nobis von der von Awrbach wegen 47 guld., dorunder waz ein mentzischer guld[en], in vigilia Jacobi anno 40^mo^. presentavit Jo[hannes] Schutz feria 3ª post Jacobi.

Item meister Fridrich Öbsser dedit 32 guld. von der von Awrbach wegen feria 6ª ante Galli anno 51^mo^ et recepit iren schuldbr[ief] zu seinen handen.

X.

Das Stadtgericht zu Nürnberg beurkundet, daß Elspet Zutschin für ihren Schwager Ulrich Glockengießer selig an Hs. Truhensmyd zu Zwickau 76 fl. bezahlt habe. 1443, 21. März. (Urk. des siebenfarb. Alph. im K. Kreisarchiv Nürnberg, Nr. 1578.)

Ich Wernher von Parsberg, ritter, schultheis, und die schöpfen der stat zu Nuremberg verjehen offenlichen mit diesem brief, das fur uns kome in gericht Elspet Zütschin und pracht mit unsers gerichts puch, das herr Hanns Tucher und herr Gorg Haller vor gerichte auf ir aide gesagt hetten, das sie des geladen zeugen wern, das Hanns von Morn an stat und von wegen Hannsen Truhensmyds von Zwickaw, seins swehers, vor in verjehen und bekannt hett als von sulcher 76 guldein wegen, die Vlrich Glockengießer, ir swager selig, des vormund dieselbe Elspet ist, dem obgenanten Hannsen Trühensmyd schuldig gewest were fur zine, das sie im dieselben 76 guldein haubtguts und scheden von sulcher vormundschaft und an stat und von wegen des egenanten Hannsen Truhensymds von Zwickaw, seins swehers, schon und früntlich ausgericht und bezalt hett und sagt sie und desselben Vlrichen Glockengießers seligen erben darum gentzlichen quit, ledig und lose und hett ir auch dafür gesprochen, ob sie von demselben Truhensmid oder jmant anders mit recht darum icht angieng, das er sie davon entheben solt und wolt on ir scheden, mit urkund dits briefs, der mit urteil von gericht geben ist, versigelt mit des gerichts zu Nuremberg anhangendem insigel. des sind zeugen die ersamen manne herr Pauls Grüntherr und herr Gorg Geuder. geben an s. Benedicten tag in der vasten etc. 1443.

XI.

Der Rat der Stadt Nürnberg bittet den Landgrafen Johann von Leuchtenberg dem Ulrich Glockengießer eine gelieferte Büchse zu bezahlen. 1420, 4. Oktober. (Nürnberger Briefbücher, V, f. 88 b.)

Lantgraf Johanns zum Lewtemberg und grafen zu Hals.

Gnediger herre! Als wir euer edel vormals verschr[iben] haben von meister Vlr[ich] Glockengießer, unsers burgers, und der schulde wegen, als im euer edel schuldig bleibt von einer püchsen wegen, die er euch gemacht hat, also ist derselb unser burger jezund aber für uns kumen und hat uns fürbracht, wie im dieselb sein schulde noch von euch außenstee und nicht bezalt kunn werden, des er vast schaden genomen hab und neme. hirumb bitten wir euer edel mit ganzem fleiss, daz ir noch von euern gnaden schicken und bestellen wöllet, daz dem vorgenanten unserm burger dieselb sein schulde on lenger verziehen gericht und bezalt und auch fürbass darum unklaghaft werde, als etc. das wöllen etc. datum feria VI^{a} in die s. Francisci a[nno] [14]20.

XII.

Derselbe bittet Bischof Johann von Würzburg, dem Ulrich Glockengießer die gelieferten Büchsen zu bezahlen. 1432, 25. Oktober. (Nürnberger Briefbücher Bd. X, f. 75 a.)

Herrn Joh[ann], bischof zu Wirtzburg.

Gnediger herr! Als euer gnade meister Vlrichen, disem gegenwertigem unserm burger, etliche buchsen und andern gezeuge um ein nemliche summ gelts abkauft hat, bitten wir euer gnade mit dienstlichem fleiss, das ir demselben unserm burger um soliche sein schulde um unser willigen dienste willen nochmals gnedige, fürderliche ausrichtung tun oder im aber sein gezeuge gütlichen wider antwurten wollet, als wir des etc., das wollen etc. datum ut supra [= sabato post XI^{m} virginum, 25. Oktober] 1432.

XIII.

Derselbe bittet Bischof Gottfried von Würzburg, den Erben des Ulrich Glockengießers den Restbetrag einer Forderung an Bischof Johann (vgl. Beilage XII) auszahlen zu lassen. 1446, 16. November (Nürnberger Briefbücher, Bd. XVIII, f. 106 a.)

Herrn Gotfriden, bischof zu Wirtzburg und herzogen zu Francken.

Gnediger herre! uns hat Anna Schönmacherin, unser burgerin, fürbracht, wie unser gnediger herre bischof Johanns seliger gedechtnus, euer gnaden vorfarn zu Wirtzpurg, Vlrichen Glockengießer, irem aidem, auch unserm burger seligen, ein summ gelts, nemlich 350 guld. landswerung für püchsen und püchsenzeug schuldig beliben sei, als des darum ein redlicher schuldbrief von dem egenanten unserm gnedigen herrn bischof Johanns seligen vorhanden sei, und an solicher summ irem vorgenantem aid[em] dotzumal bei 12 zentner glockenspeis worden und die ubermasse derselben summ noch unbezalt sei und aussenstee, als sie das euer gnade, als die zum nehern mal hie zu Nur[emberg] gewesen sei, erinnern hab lassen, darum ir denn noch nicht antwurt noch ausrichtung worden sei etc. und wann nu sollich obgemelt und andere irs vorgenanten aidems seligen gelassen schulde derselben unser burgerin mit recht bei uns zugeteilt sein, die zu erfordern und einzubringen, als sie uns zu versteen geben hat, so bitten wir euer furstlich gnade mit allem fleiss, so gnediclich darob zu sein und zu bestellen, damit sie irer obgemelten aussteenden schulde von denselben euern gnaden um unsern willen gutlich ausgericht werde, als wir euer hochwird[igkeit] etc. und begern des euer gnedig verschr[ieben] ant[wurt] wider bei disem gegenwurtig[em]. dat. feria quarta ante Elizabeth [1446].

XIV.

Derselbe schreibt an die Städte Ulm und Giengen wegen des an Meister Ulrich Glockengießer begangenen räuberischen Überfalls. 1439, 4. April. (Nürnberger Briefbücher, Bd. XIII, fol. 308 b ff.)

Der Stat zu Vlme.

L[ieben] fr[eunde!]. Es ist ein geschichte an meister Vlr[ich] Glockengiesser, unserm burger und an seinem diener, als die nechst aus eurer

stat gen Giengen zu geritten und nahent gen Giengen kommen waren, zu unpillicher weise ergangen und geschehen, des wir ganz unbesorgt gewesen sein. uns hat auch derselb unser burger darumb geschr[iben], als wir euer fürsich[tigkeit] desselben seins br[iefes] ein abschrift hierinnen versloßen schicken, in sunderm getrauen, daz eurer weisheit söllich geschicht nicht lieb sei. und dabei ist uns lantmannsweise ankommen, wie sölliche, die das getan haben, des obgenanten unsers burgers, seins dieners und pferd[s] deßmals in eurer stat wargenomen und darnach dieselbe tat aus eurer stat verdechtlich getan süllen haben. des wißen wir aber noch nicht eigenschaft; wir zweifeln aber nicht, wer es also, eur ersamkeit hett dess pillichen und mer missfallens darinn. bitten wir eur gut freuntschaft mit allem fleiß, ir wellet darob sein und dazu tun, damit desselben unsers burgers diener der fenknus ledig gesagt, ir habe, ob in icht [= etwas] genommen were, gekeret, und uns sölliche smehe und unpillikeit nach pillichen dingen gewandelt werde und euch um unsern willen so fleissig und gunsticlich darinn beweiset, als notdurft söllicher sach das wol eyscht und wir euer fürsich[tigkeit] in sunderheit wohl getrauen. das wellen etc. und lat uns darumb euer freuntl[ich] verschri[iben] antwort wider wissen bei disem boten. dat. in vigilia festi Pasche.

Der stat zu Giengen similiter mutatis mutandis excepto an des artikels stat, der an der 8. zeil anfaht »und dabei ist uns« zu setzen: und wir zweifeln nicht, nachdem wir vernemen, daz sölliche, die das getan haben, allrerst aus euer stat geritten waren, ir habt dest pillichen und mer missfallens darinn. bitten wir etc.

XV und XVI.

Derselbe schreibt an den Grafen Johann von Öttingen in der gleichen Angelegenheit. 1441, 4. November und 1443, 19. Februar. (Nürnberger Briefbücher, Bd. XV, f. 131[a] und XVI, f. 18 b.)

a)

Graf Hannsen von Otingen.

Gnediger herr! als uns euer gnade nechst verschriben hat von Fritzen Grafneckers, euers dieners, und der geschichte wegen, durch in an meister Vlrichen Glockengießer begangen, wie dann derselben euer gnaden brieve davon innenhelt, haben wir wol vernomen und unserm lieben burger und ratgesellen, Conraten Pawmgartner, als der in kurz bei denselben euern gnaden auf einem tage zu Aystet gewest ist, bevolhen, gelegenheit derselben sachen und geschicht zu erzelen und darzu antwort, als er und Karl Holtzschuher, auch unser ratgesell, getan und sie uns zu erkennen geben haben. sie haben uns auch euer gnaden begerung und desselben Grafneckers erpietung darauf auch wol fürbracht und erzelt und euern gnaden zu gefallen haben wir darauf desselben meister Vlrichs seligen kind und freunde für uns besant und fleissiglich mit in davon reden lassen und künnen an in nicht erfinden,

daz sie nach sollicher swerer verhandlung, an irem vater und freunde unverschulter sache begangen, nach euer begerung verfolgen mügen, es wer dann, daz sich derselb Grafnecker unsers toten burgers freunden in wandel und peßrung geben wölt nach pillichen dingen. wer im aber das nit gemeint, wirt uns dann gelaublich von euern gnaden oder von Fritzen von Graveneck egenant in den nehsten 14 tagen nach datum dits briefs zugeschriben, daz er für euer gnade und eur rete kommen welle und denselben unsers burgers kind und freunden allda tun, was er inen von eren und rechts wegen unbedingt pflichtig wird zu tun von derselben sach und geschicht wegen, das wöllen wir von der genanten seiner kind und freunde wegen von im aufnemen und uns des genügen lassen, denn wo wir euern gn. etc. dat. sabbato post omnium sanctorum [1441].

b)

Herrn Johannsen, graven zu Otingen.

Gnediger herre! als uns euer gnade geschr[iben] hat von wegen Fritzen von Grafneck, euers dieners, das haben wir wol vernomen etc. und wann nü dieselb euer gn. Vlrichen Glockengießers, unsers burgers seligen, kinden rechts von dem genanten von Grafneck geholfen hat, des wir uns dann mitsamt den unsern halten und genügen laßen, so sol er darauf von uns und den unsern ungeverlich, sicher und keins argen wartend sein. denn als der sachen halben recht und urteil von euern gn. also ergangen ist und unser ratfreunde, als wir vernemen, desmals gevalner urteil brieve gevordert haben, bitten wir diesselb euer gnade mit dienstlichem fleiße, ir wollet um unsern willen gutlich darob sein, das uns der genant urteil nochmals brieve und urkund zugefugt und geantwurt werden, auf das wir uns mit den unsern dester baß darnach wißen zu richten. das wollen wir mit willen um euer gn. gerne verd[ienen]. datum feria 3ª post Valentini [1443].

LITERATUR.

Hans Klaiber. Der Ulmer Münsterbaumeister Matthäus Böblinger, 4. Beiheft zur Zeitschrift für Geschichte der Architektur, Heidelberg 1911.

Von den nicht wenigen Monographien, welche die Ulmer Dombaugeschichte behandeln, darf man den neuen Beitrag Klaibers ruhig den exaktesten nennen. Und im Grunde hätte der Verfasser gar nicht so bescheiden sein müssen, seine Arbeit lediglich als Darstellung Matthäus Böblingers zu bezeichnen, denn er gibt faktisch viel mehr. Seine Arbeit ist nicht blos ein Beitrag zur Geschichte des Ulmer Münsters, sondern eine Art Kulturgeschichte des spätgotischen Architekturbetriebs, und zwar so eingehend, als sich diese auf Grund aller in den letzten Jahrzehnten für Deutschland gewonnenen Resultate geben läßt. Das Thema an sich mit dem Titel Matthäus Böblinger war gewiß kein dankbares und es ist darum nicht des Verfassers Schuld, wenn uns der Münsterbaumeister mehr verspricht als hält. Gerade das Stückwerkhafte in der Summe seiner Schöpfungen, wenn man so sagen darf, das Tragische am spätgotischen Architekten, ist mit der vorliegenden Arbeit wirklich einmal bewußt geschildert worden. Ich meine, Klaiber hätte sich gar nicht die Mühe geben müssen, die allgemein gewordene Pflicht der Entwicklungsgeschichte an seinem Meister zu versuchen, weil eine Entwicklung bei den spätgotischen Meistern, die das Glück oder Unglück hatten, an großen übernommenen Bauwerken zu arbeiten, in tektonischer Hinsicht meist so gut wie ausgeschlossen war durch die bestehenden Verhältnisse. Und gerade im vorliegenden Fall darf man deshalb die Aufgabe eine undankbare nennen, denn es bedarf ungemein prüfender Sorgfalt, um bei dem Ulmer Meister, der die Fortführung einer in der Idee fertigen Aufgabe übernahm, Selbständigkeit und damit architektonische Entwicklung zu konstatieren. In dieser Hinsicht ist die Klaibersche Untersuchung über die Ulmer Turmbaurisse eine musterhafte Leistung, deren Darstellung genaue Kenntnis der ganzen Situation voraussetzt und sich eigentlich nur würdigen läßt, wenn man sich selbst der Mühe unterzieht, das ganze vorhandene Archivmaterial nachzuprüfen. Mit einigen Hypothesen hätte sich wohl die Figur Böblingers malerischer darstellen lassen; der Verfasser hat sich — was zu seinem Lob gesagt sei — streng und karg mit dem Tatsächlichen befriedigt.

Die Monographie beginnt mit einer Abhandlung über die Geschichte der schwäbischen Turmbaukunst seit romanischer Zeit. »Die gotische Turmbaukunst beginnt in Schwaben mit dem Marienturm zu Reutlingen.« Mit dem 15. Jahrhundert sieht der Verfasser eine steigende Entwicklung der Virtuosität gerade bei den Turmbauten, die, allmählig von dem ganzen losgelöst, eine selbständige Interessensphäre bilden. Tatsächlich ist der für unser Gefühl oft wenig freundliche Zwiespalt zwischen Kirche und Turm bei spätgotischen Bauten damit vollkommen charakterisiert. Unter solchen Voraussetzungen ist aber die Generation Böblinger groß geworden, die Freude am Technischen und das Streben nach verblüffenden Effekten ist das Signum ihrer Zeit.

Matthäus Böblinger ist um 1450 in Eßlingen geboren. Ebenda, vermutlich in der väterlichen Hütte, erhielt er seine Ausbildung. Was Klaiber hier feststellt, gibt endlich ein geschlossenes Bild über die Laufbahn eines damaligen Meisters und hält sich streng

von nicht zu begründenden Vermutungen fern. Aus dem Grunde wagt er auch nicht, auf die angebliche Tätigkeit Böblingers am Mailänder Dombau einzugehen.

Die erste nachweisbare Arbeit Matthäus Böblingers ist der Riß zum Ölberg am Ulmer Münster (1474), in dem Klaiber eine Vorahnung des späteren Münsterturms sieht. Ihm schließt sich der Taufstein in Langenau an; beides typische spätgotische Arbeiten, die aber mehr den Steinmetzen als den Baumeister repräsentieren. Mit dem Jahre 1477 beginnt die Tätigkeit Matthäus Böblingers am Münsterbau zu Ulm. Daneben war Böblinger während der kommenden vier Jahre an einem Kirchbau zu Zell beschäftigt. Unter den vielen Zell-Orten in Schwaben glaubt der Verfasser die Tätigkeit Böblingers für Radolfszell am Bodensee feststellen zu können, wo um die erwähnte Zeit die dreischiffige Basilika vollendet wurde.

Die Bestallungsurkunde des Meister Matthäus als Ulmer Dombaumeister datiert vom Jahr 1480—1494, zwei Jahre nach der Baukatastrophe am Münster, war Böblinger dort tätig. Als Böblinger den Auftrag übernahm, besaß Ulm eine der größten Hütten neben Konstanz und Regensburg. Unter den Vorgängern war der Turmbau am Münster bis zum zweiten Absatz geführt; mit der Fortsetzung desselben beginnt Meister Matthäus' Tätigkeit. Eine genaue Untersuchung der Turmbaurisse zeigt, daß die Neuerungen Böblingers in einer wesentlichen Erleichterung des Aufrisses und besonders in einer weit eleganter geführten Komposition des Helmes — gegenüber den älteren Projekten — bestehen. Der Dekorateur des 15. Jahrhunderts drängt sich mit ihm mächtig vor. Bis 1490 war der Bau bis zum Kranz, über dem das Achteck aufsteigt, geführt. Aus dem Vergleich des bis dahin geschaffenen mit der Charakteristik des Risses präzisiert sich das Schaffen Böblingers in Ulm als eine auf gutem tektonischem Grund basierende glänzende dekorative Leistung, wobei richtig betont wird, daß die wesentlichere Arbeit, die auch Schule machte, der Bauplan selbst war, der erst im 19. Jahrhundert seine Verwirklichung finden sollte.

Das folgende Kapitel erzählt von den Berufungen Böblingers während der Ulmer Zeit. 1485 erteilt er zu Frankfurt a. M. Rat zum Turmbau, 1489 bitten ihn die Memminger (im Allgâu) für den Erweiterungsbau ihrer Martinskirche aus; 1482 war er bereits von den Eßlingern für die Erbauung der Spitalkirche gerufen worden. Wie Böblinger seinen Verpflichtungen von Ulm aus nachzukommen bemüht ist, wird auf Grund des archivalischen Materials eingehend geschildert und gibt ein äußerst interessantes Bild über die Tätigkeit eines spätgotischen Architekten. Die sich anschließende Würdigung des Eßlinger Spitalbaues zeigt in erster Linie wieder das malerisch-dekorierende Element des Meisters.

1492 senkt sich in Ulm der schlecht fundamentierte Turm; jedoch erst 1494 endigt Böblingers Zeit in Ulm. Ob sich, wie Klaiber will, daraus die damalige Anerkennung seiner Schuldlosigkeit an der Baukatastrophe in Ulm wirklich dokumentieren läßt, erscheint mir eher fraglich, wenn auch in Wirklichkeit wohl den Meister kein Vorwurf daran trifft. Die statische Baukenntnis war anderswo in deutschen Landen vor 1500 im allgemeinen auch nicht größer, auch ein Grund, warum im 16. die italienische Manier so rasch das Feld eroberte.

1496 ist Böblinger von Eßlingen aus, wohin er zurückgekehrt war, zu einer Konsultation nach Gmünd berufen, im selben Jahr fungiert er in Memmingen als Bauleiter; endlich als fest bestallter Kirchenbaumeister in Eßlingen. Dort entstanden vermutlich unter ihm die Figurentabernakel an der Liebfrauenkirche. Die letzten Jahre seines Lebens scheint ihm Anerkennung und Ehre — wir treffen ihn als Schiedsrichter in bedeutenden Baufällen — nicht versagt gewesen zu sein. 1505 stirbt er in Eßlingen.

Was Klaiber als Resultat seiner Monographie sagt, deckt sich im wesentlichen mit dem oben am Eingang Zusammengefaßte. »Nicht ganz leicht dürfte es fallen, in das Schaffen

unseres Meisters eine überzeugende Entwicklungslinie hineinzuzeichnen, die Aufgaben der spätgotischen Turm- und Dombaumeister waren dazu zu ungleichmäßig.« Damit hat der Verfasser selbst den Kern und den großen Wert seiner Arbeit ausgesprochen.

Dem Buch ist zum Schluß eine gute Zusammenstellung der urkundlichen Belege beigefügt. Das Illustrationsmaterial hätte man vielleicht etwas reicher gewünscht, für die Anschauung genügt es.

Hans Karlinger.

Max Frankenburger. Die Alt-Münchener Goldschmiede und ihre Kunst. Mit 132 Abbildungen. Verlag F. Bruchmann, A.-G., München.

Es liegt auf der Hand, daß an einer Stätte vielseitigsten Schaffens auf dem Gebiete der Kunst wie München kein einziges Feld künstlerischer Tätigkeit brach liegen konnte. Eine ganz hervorragende Kunstsparte, die mit ihren zahlreichen noch erhaltenen Werken München speziell charakterisiert, ist die Alt-Münchener Goldschmiedekunst. Dieses Kunstgebiet in einem wissenschaftlichen Werke zusammenzufassen, bedeutet ein höchst dankenswertes Unternehmen, das sowohl von allgemein kunsthistorischem als auch von lokalgeschichtlichem Interesse ist.

Man ist gespannt, in welcher Weise der Verfasser dem Titel »Die Alt-Münchener Goldschmiede und ihre Kunst« gerechtzuwerden suchte. Und unwillkürlich ist man überrascht, mit welcher Gewandtheit er den Umfang der Aufgabe beherrscht, mit welch anregender Lebendigkeit die teilweise Sprödigkeit mancher Partien voll und ganz überwunden wurde. Zu diesem großen allgemeinen Erfolg verhalf dem Verfasser vor allem die äußerst glückliche Teilung in drei große, voneinander unabhängige und doch wiederum sich gegenseitig ergänzende und vervollkommnende Teile, denen sich ein ganz vortrefflich orientierendes Personen-, Orts- und Sachnamenregister anschließt. Eine bei aller Kürze sehr inhaltsreiche Einleitung bereitet auf die überreiche Fülle von Meistern und Kunstwerken vorzüglich vor.

Den ersten großen Teil des Werkes lesen wir mit heller Freude und berechtigtem Stolz auf die hohe Kunstfertigkeit der Goldschmiede in Bayerns Hauptstadt. Das erste Kapitel »Das Goldschmiedegewerbe in München von seinen ersten Anfängen bis zur Regierungszeit Albrechts V.« rollt sehr interessante kulturhistorische Bilder vor uns auf. An der Hand zahlreich angeführter Quellen und Urkunden ist die Kunsttätigkeit jener Zeit auf dem Gebiete des Goldschmiedegewerbes bei allereingehendster Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit in der Bearbeitung des vorliegenden Materials doch anregend und nicht ermüdend geschildert. Die mit großem Geschmack angeordneten Illustrationen beleben veranschaulichend den Text. Während das II. Kapitel eine zum Verständnis der folgenden Kapitel ganz besonders wichtige Abhandlung über die Zunft der Münchener Goldschmiede im 16. und 17. Jahrhundert, über deren Einrichtungen und Bestrebungen bringt, führt uns das III. Kapitel in lebendiger Schilderung und unterstützt durch hervorragende Abbildungen die in höchster Blüte stehende Goldschmiedekunst des Münchener Hofes im 16. und 17. Jahrhundert vor. Welch Stücke ungeahnter Pracht profaner und kirchlicher Art von meist klassischer Formenschönheit treten uns hier vor Augen! Eine Fortsetzung findet diese ideal-schöne Periode in der Goldschmiedekunst noch in der I. Hälfte des folgenden Kapitels — die Münchener Meister der Renaissance —. Der Geschmack des beginnenden Barock, sowie die gesamte Kunst des 18. Jahrhunderts — V. Kapitel — geleitet uns in eine Kunst-

periode voll überquellender Formenfreudigkeit und unerschöpflicher Phantasie. Der Geschmack des Rokoko mit seinem Schallen und Brausen feierte auch im Goldschmiedehandwerk seine Triumphe. Und interessant ist zu ersehen wie diese im Reichtum fast zügellose Stilphase von einer maßvoll vornehmen Richtung im Klassizismus auch in der Goldschmiedekunst abgelöst wurde. Was das Studium dieses großen I. Teiles des Frankenburger'schen Werkes besonders anziehend macht, ist einerseits die geistreiche Schilderung der für jede Periode charakteristischen Eigenart der Goldschmiedekunst als natürliche Folgen der jeweils herrschenden Zeitverhältnisse und Gewohnheiten, andrerseits das Eingehen auf stilgeschichtliche Merkmale, welche ganz besonders zur Belebung beitragen.

Über die einzelnen Meister ist in diesem I. Teile nur das für den Zusammenhang Notwendige und Verständliche eingefügt; will man über die Meister mehr erfahren, so schlägt man den sehr gediegen chronologisch bearbeiteten II. Teil — »Biographische Notizen« — nach.

Von nicht minder großer Bedeutung und bei der Beurteilung des großen Werkes nicht zu übersehen ist der III. Teil mit seinem Urkundenanhang, seiner Liste von Münchener Beschauzeichen, Meistermarken und verschiedenen nicht signierten Werken. Die Ausstattung des Buches ist von moderner Vornehmheit. Zur Übersichtlichkeit tragen ganz wesentlich die dem Druckspiegel nebengesetzten kurzen Notizen, welche den Inhalt der folgenden Textpartien prägnant wiedergeben, ferner die Übung, den Text mehr ergänzende Zitate als Fußnoten auszuscheiden, bei. Auf diese Weise fließt der eigentliche Text ohne Störung und Unterbrechung fort.

Die Illustrationen sind trefflich in ihrer Ausführung und mit großem Geschmack in den Text gesetzt. Sie bewähren den Ruf der Firma Bruchmann.

Frankenburgers Werk behandelt — nach dem Titel allein zu urteilen — ein verhältnismäßig eng begrenztes Gebiet. Aber die Art und Weise, wie der Verfasser das in ungeahntem Reichtum sich darbietende Material verwertete, macht das Buch für jeden auf dem Gebiete der Goldschmiedekunst ganz allgemein Forschenden unentbehrlich. Ganz abgesehen davon, daß eine sehr stattliche Reihe von bisher unbekannten Meistern der Forschung zugeführt worden ist, lüftet der Verfasser über die Zunftgewohnheiten vergangener Zeit an der Hand fleißig durchgearbeiteten Urkundenmaterials den Schleier und bringt damit eine Fülle neuer Momente, die für das allgemeine Studium des edelsten der Handwerke von einschneidenster Bedeutung sind.

Dr. *Richard Hoffmann.*

Campbell Dodgson, Catalogue of early German and Flemish Woodcuts preserved in the Department of prints and drawings in the British Museum. Vol. II. London 1911.

Nach längerer Pause setzt Campbell Dodgson im vorliegenden zweiten Bande seines Catalogue die als Assistent begonnene Inventarisierung eines Teiles der ihm nun als Keeper unterstehenden Sammlung fort. Die beifällige Aufnahme, die der erste Band seinerzeit allgemein gefunden, hat inzwischen seine achtjährige Benutzung durch alle jene, die außerhalb Londons sich eingehender mit dem alten deutschen Holzschnitte befassen, glänzend gerechtfertigt. Denn darin, daß das Buch trotz der Schranken, die ihm sein besonderer Zweck zieht, partienweise wenigstens wohl imstande ist, das schwer vermißte Kompendium über das von ihm behandelte Gebiet zu ersetzen, erblicke ich im besonderen seine Bedeu-

tung und sein Verdienst. Einen Sammlungskatalog zu einer auf den heutigen Wissensstand gebrachten Vereinigung von Bartschens Peintre-Graveur und Muthers Bücher-Illustration auszugestalten, bedurfte es einer Sachkenntnis und eines Fleißes, dem man seine Bewunderung nicht versagen kann. Da Grundsätze und Methode, die Dodgon dabei befolgte, als bekannt vorausgesetzt werden dürfen, sei hier nur kurz der Inhalt des neuen Bandes angedeutet. Der erste hatte neben den Denkmälern des 15. Jahrhunderts die 1501—1550 in Nürnberg entstandenen Schnitte verzeichnet. Nun werden die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstandenen Erzeugnisse der augsburgischen, bayrischen und sächsischen Schulen behandelt. Den ersten und breitesten Platz nehmen Schäufelein und Burgkmair ein. Die letzte deutsche Arbeit, die mit Schäufelein sich befaßt hatte, war Muthers nicht ganz befriedigende Abhandlung in den Springer gewidmeten Gesammelten Studien zur Kunstgeschichte 1885 gewesen. Burgkmair hat es bisher überhaupt zu keiner zusammenfassenden Darstellung seiner Tätigkeit für den Holzschnitt gebracht. Daran schließen Abschnitte über die beiden Breu, Leonhard Beck, Hans Weiditz und Daniel Hopfer. Daß Dodgson bei diesem unter den »authorities« die 1904 erschienene Heidelberger Dissertation Ed. Eyssens anzuführen übersehen hat, bemerke ich nebenbei. Das Kapitel über den NH zeichnenden Augsburger Monogrammisten wird dem kommenden Manne, der über diesen anziehenden, auch am Oberrheine tätigen Meister die erwünschten näheren Aufschlüsse geben wird, noch von Wert sein. Aus dem den bayrischen und schwäbischen Künstlern gewidmeten Abschnitte sind die Kapitel Gering, Albrecht Altdorfer, Ostendorfer und Wolf Huber hervorzuheben. Die sächsischen Künstler vertreten in erster Linie der alte Cranach und seine Söhne, dann Lemberger, Erhard Altdorfer und Brosamer. Besonders von des letzteren Tätigkeit vermochte Dodgson durch glückliche Mitteilungen ein wesentlich verbessertes Bild zu geben. *H. R.*

G. Pauli, Barthel Beham, ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche. Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1911. (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Heft 135.)

Das graphische Werk des Barthel Beham gestattet nur geringen Zugang zu dem Kern der künstlerischen Persönlichkeit des Meisters. Wir besitzen von ihm vier signierte Stiche, wovon drei Porträts sind, und neben ein paar gemalten Bildnissen ein signiertes Figurenbild — und wir wissen, wie schwer Porträts sich stilkritisch verwerten lassen und wie trüglich es ist, auf Grund von Stilmerkmalen, die aus Gemälden gezogen sind, graphische Arbeiten auf ihren Meister bestimmen zu wollen. Holzschnitte Barthels sind uns überhaupt nicht überliefert, oder besser: wir vermögen sie vorderhand aus den anonymen Blättern der Zeit oder vielleicht sogar aus dem geschnittenen Werke seines Bruders noch nicht auszuscheiden. Und auch keine signierte Zeichnung ist uns erhalten. Dennoch hat sich um die vier bezeichneten Stiche ein Komplex von unbezeichneten angesammelt, der, wenn auch an seinen Grenzen hin und wieder in das Gebiet der namenlosen Kleinmeisterstiche übergreifend, doch kompakt genug war, eine charakterisierende Beurteilung des Künstlers zu tragen. Wir erfahren, Barthel sei größer als sein Bruder Sebald, gewissenhafter als er und der technisch geschicktere von beiden gewesen. Dieses Bild war im allgemeinen schon aus dem zu gewinnen gewesen, was Bartsch als das Werk des Künstlers beschreibend vereinigt hatte. Nun hat Pauli mit der kritischen Schärfe, die er an seinem Sebald-Kataloge erwiesen, diesem gewissermaßen zur Ergänzung einen Barthel-Katalog gegenübergestellt

und damit einer der schwierigsten Aufgaben sich unterzogen, die das Studium der alten Graphik überhaupt bieten kann. Einige Andeutungen über seine Methode gab der Verfasser in seiner Barthel gewidmeten Abhandlung in den Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1905, indem er auf den Stich P. 35 als den Mittelpunkt einer zwanglos sich ergebenden Gruppe hinwies, gewisse Barthel eigentümliche Formgebungen aufzeigte, die in dem Kreuzwunder-Gemälde zu finden seien und in den Stichen wiederkehrten usw. Andererseits übersieht Pauli aber auch nicht die starken formalen Übereinstimmungen in den Werken der beiden Brüder. Da Barthel nachweisbar italienische Stiche für seine Arbeiten ausnützte und zweimal sogar Details des Sebaldusgrabes nachstach, fällt es schwer anzunehmen, daß er, der jüngere und als Geselle bei seinem Bruder arbeitende, Vorlagen, die Sebalds Tätigkeit ihm geboten haben könnte, grundsätzlich verschmäht hätte. Es scheint demnach, daß eher als formale Einzelheiten die Technik des Stiches Pauli die entscheidenden Indizien für die Urheberschaft Barthels an den ihm zugeschriebenen Blättern geliefert hätten. Auch darüber hat Pauli in dem erwähnten Aufsatze sich beiläufig geäußert. Nun ist es zwar in Oeuvre-Katalogen nicht üblich, bei jedem einzelnen Stücke die Hand des Künstlers aufs neue zu erweisen; vielleicht hätte aber der vorliegende Ausnahmefall eine ausnahmsweise eingehende Begründung gerechtfertigt. Der Wunsch darnach entspringt keineswegs einem Zweifel an der Richtigkeit der Paulischen Erkenntnisse, vielmehr dem Bedauern, daß der Verfasser die große Arbeit, die er an seinen Katalog gewendet, nicht durch besondere Aufzeigung der Wege, die ihn zu seinem Ziele geführt haben, nutzbringend gemacht hat für alle jene — der Referent stellt sich gern zu ihnen —, die nicht über den geschärften Blick des Verfassers für die Feinheiten der Tiefdrucktechnik verfügen und gerade von ihm gern gelernt hätten, wie man die Lösung derlei subtiler Fragen am besten in Angriff nimmt. *H. R.*

X